

Narkotikabruk og moral i *Six Feet Under*

En analyse av hvordan narrasjon og stil
i *Six Feet Under* tilrettelegger tilskuerens
moralske vurdering av protagonistenes
narkotikabruk



av Jenny Ann Aasen Magnusson

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Høst 2011



Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker hvordan narrasjon og stil i to episoder fra HBO-serien *Six Feet Under* tilrettelegger tilskuerens moralske vurdering av protagonistenes narkotikabruk. *Six Feet Under* kan karakteriseres som et familiedrama, men synes å fremstille sine protagonisters narkotikabruk på en tilsynelatende hverdagslig og ukonvensjonell måte. Oppgaven har et etikkteoretisk utgangspunkt med hovedvekt på den kunstetiske posisjonen moderat moralisme, som vektlegger teksten og hvilke følelsesmessige opplevelser denne gir tilskueren som etisk relevant. Til analysene anvendes modeller hentet fra kognitiv teori – først og fremst Murray Smiths sympatistruktur og Margrethe Bruun Vaages modell for empati – i kombinasjon med forteller- og stilteori og annen teori om fjernsynsseriers narrative struktur. Analysene finner at en sentral narrativ- og stil strategi er å kontrastere tilskuerens emosjonelle engasjement for protagonistene som bruker narkotika fra de protagonister som ikke gjør det. Dette skaper ulike typer allianser og moralske forståelser av karakterene, og dreier seg dels om episodenes anføring av ulike interne verdssystem og ulike narrasjonsformer, men også om hvordan protagonistene som bruker narkotika fremstilles som ”virkelige” mennesker. Måten protagonistene som bruker narkotika fremstilles på gjennom episodenes narrasjon og stil argumenterer jeg for at tilrettelegger en nyansert moralsk forståelse av narkotikabruken.

Abstract

This thesis look into how narration and style in two episodes from the HBO-series *Six Feet Under* facilitate the viewers moral assessment of the protagonists drug-use. *Six Feet Under* can be characterized as a family drama, but seems to communicate their protagonists drug-use in an seemingly unconventional way. The thesis has a point of origin in ethical theory with emphasis on the art-ethical position moderate moralism, which emphasise the narrative text and the spectators emotional perception as of ethical importance. In the analysis, models from cognitive science – mainly Murray Smiths structure of sympathy and Margrethe Bruun Vaages modell for empathy – are combined with narrative and style theory, and other theories on narrative structures in tv-fiction. An essential narrative- and style strategy is to contrast our emotional engagement with the protagonists that use drugs from the protagonists that do not. This creates different types of allegiances and moral understandings of the characters, and is partly because of the episodes use of different internal system of values, and different forms of narration, but also by portraying the characters that use drugs as ”real” human beings. The way protagonists that use drugs are portrayed through narration and style I argue creates an ambiguous moral understanding of the drug-use.

Forord

Det finnes ingen entydig måte å beskrive min opplevelse av å skrive denne masteroppgaven. Arbeidet har variert mellom å være det mest frustrerende jeg har gjort noensinne til det mest givende, samt alle nivåer som måtte befinne seg imellom. I den anledning er det mange personer jeg ønsker å takke for støtte og oppmuntring.

En stor takk rettes først og fremst til min fremragende veileder, Professor Liv Hausken, for uvurderlig hjelp, konstruktive tilbakemeldinger, tålmodighet og støtte underveis i dette prosjektet. Jeg vil også takke Jon Inge Faldalen for gode og velgjørende innspill i oppstarten.

Takk til Gunnar Sæbø hos SIRUS, som ga meg inspirasjon og pågangmot til å skrive om dette temaet.

En særlig takk rettes til Line, Christine og Vera for sine skarpe blikk og gode språksans. Deres innsats og hjelp kunne jeg ikke vært foruten.

En stor takk rettes også til mine medstudenter ved IMK som har gjort studiehverdagen til en fryd. Christine, Silje og Ida for motivasjon, glede, inspirasjon og støtte. Vegard for sitt lune og trygge vesen. Uten deg det siste semesteret hadde lesesalen vært et ensomt og trist sted. Ann Kristin for ”pep-talk’s”. Quizbanden i den røde sofaen for pauseunderholdning.

Sist, men ikke minst, en stor takk til venner og familie som har støttet og satt mot i meg. Spesielt Halvor, og Åshild og Gro for middager og mental støtte. Og ikke minst mamma. Du er en fantastisk mor.

Universitetet i Oslo, 20. desember 2011

Jenny Ann Aasen Magnusson

Innholdsfortegnelse

1: EN ANSATS – NARKOTIKABRUK OG MORAL I <i>SIX FEET UNDER</i>	1
1.1. Moderne fjernsynsfiksjon, narkotikabruk og moral	1
1.2. Om utvalget	4
1.3. Problemstilling	5
1.4. Noen begrepsavklaringer og presiseringer	5
1.5. Fremgangsmåte	8
1.7. Leserveiledning	9
2 : MORALSKE MULIGHETER	11
2.1. Etikken og estetikken	12
2.1.1. Kvalitetsfjernsyn	15
2.2. Kunsten og etikken: posisjoner	18
2.2.1. Den moderate moralismen	22
2.3. Tilskuerengasjement	25
2.4. Protagonistens rolle i fiksjonsfortellingen	26
2.4.1. Protagonistens i fjernsynsfiksjon	30
2.4.2. Aktinndelinger og vendepunkter	32
2.4.3. Stilens betydning	34
2.5. Emosjonelle engasjement	36
2.5.1. Moralske strukturer	39
2.5.2. Empatiens muligheter	41
2.5.3. Mer empati – humor som emosjonell respons	44
2.6. Analytiske muligheter, metodiske utfordringer og en oppsummering	45
3: DE INTERNE VERDISYSTEM – EN ANALYSE AV "THE PILOT" (01:01)	50
3.1. Synopsis - "The Pilot"	51
3.2. Problemstilling	51
3.3. Første akt: Presentasjon av protagonistene	53
3.4. Den karakterdrevne fortellingen – fordypningen	58
3.5. Den karakterdrevne fortellingen - kompleksiteten	63
3.6. Individualiserte protagonister	68
3.7. Hollywood-manikeisk versus gradert moralsk struktur	71
3.8. "The Pilot" – oppsummert	73

4 : NARKOTIKABRUK OG ENGASJEMENT– EN ANALYSE AV "LIFE'S TOO SHORT" (01:09)	75
4.1. Synopsis	75
4.2. Problemstilling	75
4.3. Akt 1: Introduksjon av David, Ruth og øvrige karakterer	77
4.4. Akt 2: Fragmenterte moralske strukturer	79
4.5. Subjektive og objektive narrasjonsformer	81
4.6. Indre utvikling	86
4.6.1. David og Ruths uklare indre utvikling	88
4.8. Komplexitet, humor, engasjement og moralske perspektiv	94
4.9. Budskap?	95
4.10. "Life's Too Short" - oppsummert	97
5: EN SLUTTSATS – MORALSK PERSPEKTIV PÅ PROTAGONISTENES NARKOTIKABRUK	99
5.1. Det nyanserte bildet	99
5.2. Teorien i praksis	104
5.2. Analysen i praksis	106
5.3. Sympatiststruktur og serieformatet	107
BIBLIOGRAFI	109
APPENDIKS: UTVIDET FILMOGRAFI	115

1: En ansats – Narkotikabruk og moral i *Six Feet Under*

Kontroversielle tematiseringer og provoserende innhold har en distinkt tilstedeværelse i HBO-seriene. Groteske voldsscener, usjenerte sexscener og narkotikabruk oppleves institusjonalisert i fortellingene. De fleste omstridtheter har blitt diskutert og kritisert i akademiske sammenhenger, men det finnes én kontrovers som ikke har fått like mye oppmerksomhet – nemlig *narkotikabruken*. Alan Balls dramaserie *Six Feet Under*, sendt på HBO 2001-2006, innlemmer narkotikabruk i sine karakterers miljø. Jeg ønsker å undersøke hvordan *Six Feet Under* tilrettelegger tilskuerens moralske forståelse av narkotikabruken.

1.1. Moderne fjernsynsfiksjon, narkotikabruk og moral

Moral kan være en dimensjon ved alle fortellinger. Fortellinger kan være en invitasjon til å se verden på en ny måte. Fortellinger handler om mennesker og kan informere om den virkelige verden og dens moralske vanskeligheter, og gi lærdom om hvordan disse problemene kan takles. De kan lære oss hvordan samfunnet er organisert og hvordan samfunnet skaper mening.

Populærkulturelle fiksjonsfortellinger som film og fjernsynsserier formidler ofte moralske lærdommer. Dette gjøres stadig etter velkjente formularer der gode og onde verdier stilles opp mot hverandre. Disse motsetningene formidles ofte gjennom protagonisten og antagonistens i klassisk dramaturgi. Den moralske lærdommen kan oppnås ved å stille protagonistens gode hensikter opp mot antagonistens onde hensikter, der vi oftest 'heier på' protagonisten og dennes prosjekt. Todelingen blir ofte brukt for å skape tilskuerengasjement og fremdrift i fortellingen, og for å fremme moralske verdier som sier noe om hvordan ting er og burde være.

Filmforsker Linda Williams mener at slike todelte verdier ofte fremmes innenfor en ideologisk tolerabel ramme i populærkulturelle fiksjonsfortellinger (Williams 1998:53). Fjernsynet er kanskje det mediet som tradisjonelt har vært gjenstand for slike ideologiske rammer, da mediet beveger seg i det offentlige rom. Fjernsynet har gjennom mediehistorien vært vurdert som potensielt farlig på grunn av sin påvirkningskraft, og en sentral og tilbakevendende problemstilling for offentlighetens interesser. Fjernsynets popularitet har lagt

grunn for mange ulike spekulasjoner om dens innvirkning på samfunnet, og det har blant annet blitt hevdet at fjernsynsserier, som andre populærkulturelle produkter, spiller en avgjørende rolle for seernes forståelse av hverdagen og skapelsen av identitet, ønsker og begjær (Pennycook [2007] i Bednarek 2010:8).

I de siste tiårene har imidlertid den amerikanske fjernsynsfiksjonens normer og begrensninger blitt stadig utvidet. Filosofen Richard Rorty har følgende kommentar i *Contingency, Irony, and Solidarity*: "... the TV program have, gradually but steadily, replaced the sermon and the treatise as the principle vehicles for moral change and progress" (Rorty [1989:xiv] i Leverette 2008:146). Kontroversielle fremstillinger av vold, sex og bannskap har i de siste tiårene særlig blitt trukket frem som eksempler på moralske overskridelser, og hyppig i relasjon til den amerikanske fjernsynskanalen Home Box Office (HBO). HBOs implanterte filosofi om originale produksjoner har til en viss grad forstyrret fjernsynets etablerte regler. Ved å fronte kontroversielle temaer, fremme ny narrativ struktur og utnytte sin kringkastningsfrihet har de satt en alternativ tone for hvordan fjernsynsinholdet kan fremmes. HBO har blitt debattert for sine kontroversielle tematiseringer av en tilsynelatende ikke-kommersiell art. Fjernsynsforsker Robin Nelson anskuer *Sex and The City*s tematisering av sex (Nelson 2007:76-108), mens Janet McCabe og Kim Akass undersøker *The Sopranos'* fremstilling av vold, sex og bannskap (McCabe og Akass 2007:62-76). Medieforsker Marc Leverette betrakter HBOs ekspansjon av normer og begrensninger ved å se hvordan vold, sex og bannskap fungerer som kulturelle markører for HBOs merkevareidentitet – derav deres "tagline": "It's Not TV. It's HBO" (Leverette 2008: 123-146).

Jeg mener imidlertid at det finnes aspekter ved HBO-seriene som fortjener nærmere gransking. For det første har som nevnt narkotikabruken blitt lite berørt. Narkotikabruken i HBO-seriene har etter min kunnskap ikke fått den samme oppmerksomheten som sex, vold og bannskap (se McCabe og Akass 2007, 2008, Nelson 2007, Leverette, Ott Buckley 2008). Dette finner jeg både underlig og oppsiktsvekkende, da narkotikabruk etter min oppfatning burde anses som et større samfunnsproblem enn for eksempel bannskap. For det andre mener jeg fjernsynsforskerne som har berørt det omstridte innholdet i HBOs fjernsynsserier har kommet med generelle og forenklete betraktninger av det moralsk overskridende innholdet. De har ikke undersøkt *hvordan* det omstridte fremmes eller tekstens moralske betydningspotensial for tilskueren, men heller betraktet HBO som institusjon og årsaken bak HBO-serienes kontroversielle tematiseringer og innhold.

HBO-serien *Six Feet Under* kan gjenkjennes som et konvensjonelt familiedrama. Likevel opplever jeg at *Six Feet Under* synes å fremstille sine protagonisters narkotikabruk på en tilsynelatende hverdagslig og ukonvensjonell måte. I tillegg merker jeg å kjenne meg igjen i, relatere meg til og få sterk følelsesmessige tilknytning til protagonistene som bruker narkotika. Min opplevelse kan på mange måter sammenlignes med medie- og filmteoretiker Paul Mannings forskning på narkotikabruk og populærkulturen, samt fjernsynsforskerne Janet McCabe og Kim Akass' inntrykk av HBOs kontroversielle tematiseringer. Manning hevder i *Drugs and Popular Culture* (2007:4) at narkotikabrukens medierte fremstilling i populærkulturen "have shifted from the sub-cultural to the mainstream". Her innser Manning at narkotikabruk alltid har vært et element i populærkulturelle verk, men at samtidens fremstillingen i blant annet dramaserier har gitt et bilde av narkotikabruk som "routine, everyday life" (ibid:3). Liknende hevder McCabe og Akass i *Quality TV* (2007:69) at HBO vikler inn kontroversielle temaer og provoserende innhold i en anstendig diskurs for å blant annet gi seriene høyere attraksjon.

Jeg ønsker for øvrig å undersøke narkotikabruk som et omstridt innhold nærmere enn McCabe og Akass og Manning har gjort. Hvordan fremmes protagonistenes narkotikabruk gjennom narrasjon og stil? Hvilke moralske perspektiv dannes? Hvordan vil tilskueren moralsk evaluere protagonister som tilskueren på et nivå kan oppleve et sterkt følelsesmessig engasjement med, mens på et annet nivå oppleve at ikke utfører utpreget noble gjerninger? Dette er spørsmål jeg ønsker å besvare i denne oppgaven.

Min interesse på dette området har utspring på det personlige nivå. Gjennom min oppvekst har jeg erfart narkotikabrukens ulike konsekvenser for mennesker rundt meg. Mine erfaringer og opplevelser har gitt meg kunnskap og interesse for temaet. Samtidig mener jeg dette ikke vil farge eller prege denne oppgaven. Mitt mål er å finne håndfaste kriterier som unngår relativisme. Med andre ord vil min fremgangsmåte være å finne objektive og stabile kriterier for moralske vurderinger av en fiksjonsfortelling som unngår subjektive, moraliserende og generelle betraktninger. Samtidig finner jeg det som nevnt interessant og oppsiktsvekkende at teoretikere ikke har behandlet dette temaet.

Jeg har valgt ut to episoder fra Alan Balls dramaserie *Six Feet Under* hvor protagonisters narkotikabruk er innlemmet i fortellingen. Jeg har forsøkt å finne ut hvilke moralske vurderinger tv-teksten legger til rette for at tilskueren kan danne på narkotikabruken som fremstilles, gjennom å se på tilskuerens mulige emosjonelle respons til protagonistene gjennom narrasjon og stil. Episodene jeg har valgt er: "The Pilot" (01.01.) og "Life's Too Short" (01.09.) fra *Six Feet Unders* første sesong.

1.2. Om utvalget

Six Feet Under er en mørk men komisk dramaserie om den dysfunksjonelle familien Fisher som driver begravelsesbyrået "Fisher & Sons" i Los Angeles. Serien gikk i perioden 2001 – 2006 på den amerikanske betalingskanalen HBO, i fem produserte sesonger. Serien mottok de høyeste rangeringene noensinne som ny HBO serie, med angitte fem millioner seere ukentlig i USA. Serien har blitt eksportert til 20 land og hadde premiere i Norge på NRK i 2004. Serien har blitt hyllet av kritikere og har blitt tildelt flere priser, blant annet i kategorien Beste Dramaserie (McCabe og Akass 2008:71). Ti år etter sin premiere er den fortsatt hedret som tidenes beste TV-serie (Filmpolitiet, 2011).

Serien er et konvensjonelt familiedrama som tar for seg emner som forhold mellom mennesker, svik og religion, men samtidig setter den døden i fokus. Serien viser sårbarheten av våre liv på en sær men samtidig dyp og innadvendt måte. Tematisk fokuserer serien på kulturelle tabuer – homoseksualitet, sinnssykdommer, alderdom, sykdom, tenåringsopprør, rase, klasse og narkotikabruk – som preger protagonistenes hverdag.

Mange av *Six Feet Unders* episoder fremstiller narkotikabruk, men med sine totalt 63 episoder blir materialet stort. *Six Feet Under* handler heller ikke eksplisitt om narkotikabruk, og narkotikabruk er heller ikke en tydelig tematikk i noen av episodene, men innlemmes mer eller mindre som sporadiske hendelser i fortellingen, og som en realistisk del av miljøet. Mitt krav til utvalg av episoder for analyse er at narkotika skal brukes av protagonistene. For å begrense mitt episodeutvalg, og for å ta hensyn til en fortellings meningsdannelser gjennom et fortellerforløp, vil første sesong være min sentrale omdreining. Med dette mener jeg at jeg vil anse første sesong som en helhetlig fortelling, og jeg vil velge to episoder fra denne sesongen. Jeg har valgt ut den første episoden i sesong én, og den neste episoden i første sesong som har narkotikabruk i handlingen, henholdsvis "The Pilot" (01:01) og "Life's Too Short" (01:09). Oppgavens lengde og omfang tillater ikke analyse av et større utvalg episoder. Nærmere begrunnelser og forklaringer for episodeutvalg kommer jeg tilbake til senere.

Funnene fra en analyse av to episoder kan selvsagt ikke generaliseres til samtlige av *Six Feet Unders* episoder med narkotikabruk. Jeg håper likevel at denne studien vil kunne danne hypoteser for videre forskning, hvor man kan undersøke hvorvidt fremstillingene er strategier eller trender som går igjen i *Six Feet Under* som helhet, og også i et større utvalg serier med tilsvarende fortellermåte.

1.3. Problemstilling

Jeg skal ta for meg to episoder som fremstiller flere protagonisters narkotikabruk. Jeg skal se hvordan fortellergrep og stilistiske teknikker muliggjør emosjonelle bånd mellom tilskueren og protagonistene, hvordan tilskueren kan oppleve protagonistenes narkotikabruk, og derav hvordan teksten legger til rette for hvilke moralske vurderinger tilskueren kan gjøre av gjerningen. Jeg har derfor formulert følgende problemstilling:

Hvordan legger episodenes narasjon og stil opp til at tilskueren moralsk kan vurdere protagonistenes narkotikabruk?

1.4. Noen begrepsavklaringer og presiseringer

Narkotika er termen som brukes om alle de psykoaktive stoffene som gir ruseffekt. Grovt sett kan man gruppere narkotikastoffene inn i en tredeling etter effekt og virkning. *Dempende stoffer* er de som virker sløvende. Det vil si nedsettende på aktiviteten i sentralnervesystemet med den følge at man blir roligere, mindre anspent og mer avslappet. Cannabis og heroin er eksempler på slike dempende stoffer. *Hallusinogene stoffer* påvirker sentralnervesystemet på en slik måte at sanseopplevelsen endres. Farger, former lyd og følelsen av tid og rom oppleves annerledes og forandres. Her inngår stoffer som ecstasy, LSD og sopp, men også cannabis da store doser kan føre til hallusinogene effekter. *Oppkvikkende/sentralstimulerende* stoffer virker stimulerende på aktiviteten i sentralnervesystemet og brukerne blir mer våkne, aktive og utholdene. Stoffe som kokain, amfetamin og crack er eksempler (Helsedirektoratet 2011). I min oppgave vil spesielt stoffene amfetamin, ecstasy og kokain bli trukket frem, da dette er stoffer som protagonistene bruker i de utvalgte episodene. All bruk, besittelse og omsetning av disse stoffene er forbudt i både Norge og USA og kan medføre straffeansvar, og er derfor i min oppgave omtalt som omstridt innhold i fjernsynsfiksjon.

Etikken, også kjent som moralfilosofien, er den filosofiske retningen som omhandler moralske fenomener, og er knyttet opp til handlingslivets moralske vanskeligheter. Problemene kan enten være på personlige eller universelle nivå. Begrepsmessig skiller man ofte mellom moral og etikk, der moral peker på individuelle holdninger og valg, mens etikken forstås som en mer teoretisk behandling av menneskelige handlinger (Gjelsvik 2004:111).

Men kan etikk kobles til narrative verk? Kan vi gjøre moralske vurderinger av en fiksjonsfortelling? Noël Carroll, en filosof og filmforsker som kommer til å stå sentralt i denne oppgaven, mener at vi er naturlig tilbøyelige til å betrakte et narrativt verk moralsk, da fortellinger angår menneskelige forhold (Carroll 1998a:293). Utfordringen er å finne objektive og stabile kriterier som unngår subjektive, forenklede og moraliserende kategorier i verdivurderinger. Carroll og filosofen Berys Gaut fremhever i den sammenheng viktigheten av både teksten og tilskueren for moralske betraktninger av fiksjonsfortellinger, som inkluderer tanker og følelser skapt fiksjonelt. Teorier som inkluderer følelsenes betydning i møte med en fiksjonsfortelling synes derfor relevante.

Filmforsker og kognitivist Murray Smith, en annen teoretiker som vil stå sentralt i denne oppgaven, fremhever i *karakteren* som den mest avgjørende fortellerenheten for tilskuerens *emosjonelle* respons og moralske perspektiv på fiksjonen. Vår evne til å reagere følelsesmessig på fiktive karakterer er ifølge Smith et nøkkelaspekt for vår opplevelse av og *engasjement* for fiksjonsfortellinger (Smith 1995:1). Karakterer i en fiksjonsfortelling gir oss sine gester, oppførsel og uttrykk som former tilskuernes følelsesmessige opplevelse av fortellingen. Karakteren i sin mest grunnleggende forstand referer vanligvis til en fiktiv representant for en menneskelig agent (Smith 1995:1). Karakterer har imidlertid ulike meningsbærende roller i fortellingen. Noen kan være komplekse og ha en samling av mange ulike egenskaper, trekk og atferdsmønstre, mens andre kun har én eller to egenskaper. Hvordan fortellingen gir tilgang til en karakters egenskaper, trekk og atferd vil ha innvirkning på tilskuerens engasjement for karakteren, og for hvordan tilskueren evaluerer dens gjerninger, som narkotikabruk. For å kartlegge vårt engasjement for, og evaluering av karakterers handlinger, og dette med en viss grad av presisjon og allmenngyldighet, må jeg vise hvordan fiksjonsfortellinger manipulerer, begrenser og guider vår tilgang til karakterer, for så finne modeller og begreper som beskriver hvordan tilskuerengasjementet for karakterer fungerer.

Fiksjonens muligheter til å skape emosjonelle bånd mellom tilskuer og karakter er mange. En ny bølge av kognitive teoretikere fremhever følelsenes betydning for tilskuerens fascinasjon for audiovisuelle medier. Disse hevder følelser som kausale sammenhenger, og derfor i et system for meningsdannelse (Gjelsvik 2007:15). Både *stil* og *narrasjon* kan styre og strukturere tilskuerens følelser for karakterene, da karakterer befinner seg innenfor et spesifikt strukturerende system for meningsdannelse, som kan avgjøre graden av emosjonelle bånd tilskueren skaper med dem, hva slags evaluering tilskueren gjør av dem, og derav hva slags forståelse de får av karakterene og deres handlinger i fiksjonen. Begrepet narrasjon står

derfor sentralt i denne studien. Narrasjon defineres som en fortellings presentasjon av en lenke begivenheter i årsak/virkningssammenheng som forekommer i rom over tid. (Bordwell 1985:34, Dunleavy 2009:46, Smith 1995:74). Narrativ teori befatter seg følgende av en fortellings bestanddeler og deres forhold til hverandre. I følge David Bordwell vil vårt engasjement for fortellingen variere i takt med fortellingens form. Hvordan fiksjonen presenterer og strukturer sine bestanddeler kan avgjøre hvordan fiksjonens tone og modalitet blir erfart av tilskuerne, og dermed også for hva slags følelser og mening som konstrueres. *Six Feet Unders narrative struktur* og handlingsutvikling vil derfor stå sentralt.

Jeg har funnet det nødvendig å supplere den narrative teorien med begreper og modeller hentet fra *stilteori*. David Bordwell definerer stil som ”systematic and significant use of techniques of the medium” (Bordwell 1997:4). Når man arbeider med et medium vil man benytte seg av de grunnleggende elementene som mediet byr på, og sette disse sammen for å skape mening og en estetisk opplevelse som fanger, men også guider, tilskuerens opplevelse. Stilen er et viktig bidrag for å forstå den audiovisuelle fiksjonens pågående effekt og samlende mening.

Begrepene *sympati* og *empati* vil stå sentralt i denne oppgaven. Disse begrepene vil vise hvordan tilskuerne følelsesmessig engasjeres og hvordan de responderer på karakterene. En nødvendig avklaring av disse begrepene er foretatt av teoretikere innen den kognitive retningen, som jeg i stor grad vil basere meg på.

Den kognitive retningen gir gode beskrivelser av hva empati og sympati er, og knytter dette til narrasjon og stil – som jeg vil ha spesiell fokus på i mine analyser. I *Engaging Characters* (1995) deler Murray Smith opp sympati i ulike bestanddeler som samsvarer med ulike sider av fiksjonsfortellingens narrasjon, og kaller dette *sympatistruktur*. Smith gir gode beskrivelser av tilskuerens engasjement for karakterer, og har også fruktbare modeller for hvordan dette skapes gjennom fortellingen. Smiths sympatistruktur er en modell som fungerer godt for analyser av hvordan tilskuere engasjerer seg for karakterer, og da spesielt på nivåene *narrativ tilpasning* og *alliansedannelse* som vil danne *moralske interne verdisystem*. Jeg synes imidlertid at denne retningen ikke gir noen fullgod forklaring på alle aspekter knyttet til hvordan fiksjonen skaper emosjonelle bånd til karakterer. Smith vektlegger ikke empati som vesentlig for tilskuerens moralske perspektiv på teksten. Jeg mener å finne aspekter ved fortellende audiovisuell fiksjon hvor tilskueren tilpasses til og frivillig allieres med karakterer på basis av empatiske responser. Margrethe Bruun Vaage gir i *Seeing is Feeling: The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film* (2008) utfyllende beskrivelser av ulike former for empati, og hevder at empati og sympati fungerer i et komplekst samspill. Jeg vil

anerkjenne empatiske responser i sympatistrukturen i større grad enn det Smith selv velger å gjøre. Smith og Bruun Vaage gir gode beskrivelser av tilskuerens emosjonelle bånd til karakterer, og har også fruktbare modeller og eksempler på hvordan dette skapes gjennom den audiovisuelle fiksjonsfortellingens muligheter. Deres modeller vil derfor i større grad kunne utfylle hverandre.

1.5. Fremgangsmåte

Teoretisk er utgangspunktet mitt etikkteori og filmvitenskapelige kognitive perspektiv på fiksjonsfortellingen og fiksjonsopplevelse. Jeg vil hovedsakelig se mine analyseobjekter i lys av kognitiv teori, supplert med narrativ teori, stilteori og annen teori fra fjernsynsfiksjon. Jeg mener disse innfallsvinklene sammen gir noen klargjørende begreper og modeller når det gjelder tilskuerens emosjonelle bånd til karakterer, hvordan tilskuere moralsk evaluerer dem og deres handlinger. Hvordan protagonistenes emosjonelt erfares gjennom narrasjon og stil blir med dette utgangspunktet for å utforske tilskuerens moralske vurdering av protagonistenes narkotikabruk.

Mitt hovedfokus i denne oppgaven er narrasjon og stilistiske virkemidler – og hvordan disse tilrettelegger for hva slags moralsk evaluering tilskueren kan gjøre av en handling. Dette er først og fremst teoretiske perspektiver hvor teksten er gjenstand for analyse, ikke tilskueren. Min metode blir derfor tekstanalyse fremfor empiriske publikumsundersøkelser, till tross for at jeg vil drøfte emosjonelle reaksjoner hos tilskueren. En dramaserie kan naturligvis sees og tolkes på mange måter, og det ville åpenbart vært interessant å foreta en undersøkelse om hvilke reaksjoner de to utvalgte episodene skapte hos en gruppe empiriske publikummere. Imidlertid vil denne oppgaven baserer seg på på teoretiske drøftninger og analyse av en tekst fremfor empiriske undersøkelser, siden jeg vil studere tekstens betydningspotensial. Mine analyser har derfor en fremgangsmåte hvor man inntar posisjonen til en ”tenkt tilskuer”, hvor analytikeren med seg selv som detektor undersøker hvilken opplevelse tekstens gir. For å kartlegge tekstens betydningspotensial har mine egne emosjonelle og kognitive reaksjoner på serien vært viktige.

For å muliggjøre analyse og diskusjonen om narkotikabrukens moralske perspektiv må jeg først legitimere for *hvordan* moralsk vurdering av en fiksjonsforstilling kan foregå, og kriteriene som muliggjør denne vurderingen. Første del av oppgaven vil derfor redegjøre for mulige etikkteoretiske posisjoner med utspring fra kunstetisk kritikk, samt drøfte tilskuerengasjement for fiksjonsfortellinger. Oppgavens første del vil derfor ikke ha

narkotikabruk som sitt sentrale omdreiningspunkt. Jeg mener dette er en nødvendig fremgangsmåte for å kunne besvare oppgavens problemstilling. Uansett vil narkotikabrukens moralske perspektiv i episodene være oppgavens formål og knutepunkt, og komme i større fokus i oppgavens analysedel og sluttsats.

I sitt bidrag "Gangsters, Cannibals, Aesthetes and Apperantly Perverse Allegiances" (1999) utforsker Murray Smith hvordan vi kan engasjere oss emosjonelt for karakterer som utfører handlinger vi finner kontroversielle, og kan følgelig være relevant i forhold til min problemstilling. Imidlertid ser han dette i sammenheng med hvordan vi kan sympatisere med "djevelen", såkalte usympatiske karakterer. Dette blir ikke like aktuelt for mitt analyseobjekt, da karakterer som benytter seg av narkotika ikke nødvendigvis er utpreget usympatiske.

1.6. Beslektet arbeid

Sist i denne innledningen vil jeg trekke frem en beslektet forskningsstudie. Medieforsker Paul Manning skrev i 2007 *Drugs and popular Culture. Drugs, media and identity in contemporary society*. Han fokuserer på narkotikabrukens fremstillinger gjennom populærkulturelle verk, og disses fremstillingenes kulturelle betydning for narkotikabruken i samfunnet. Manning hevder at populærkulturen gir oss et bilde av et normalisert narkotikabruk, ved at den, som tidligere nevnt, henviser til rutine og en hverdaglig aktivitet. "From cinema, through television and popular fiction to contemporary popular music, the imagery of widespread drug consumption has, itself become normalised" (Manning 2007:3). Han benytter seg av sosiologiske, kriminologiske og kulturstudierettende teorier, og fokuserer i liten grad på det genuine ved teksten og hvilke opplevelser denne gir tilskueren. Hans fokus ligger på å finne symbolske rammeverk for narkotikabruk i populærkulturelle verk. Hans tilnærming avviker derfor fra min, da min oppgave kan plasseres innen humanioratradisjonen, der teksten er hovedgjenstand for analyse. Jeg vil ha en etikkteoretisk posisjon, som har sitt utspring fra kunstetisk kritikk, og vil legge vekt på fiksjonsfortellingen, og hvilke opplevelser denne gir tilskueren.

1.7. Leserveiledning

Jeg skal først diskutere hvilke etikkteoretiske posisjoner som kan være gyldige tilnærminger for en etisk studie av *Six Feet Under*. Mitt ønske er å finne objektive, stabile og håndfaste

kriterer som unngår relativisme. I kapittel to vil jeg derfor redegjøre for teoretiske posisjoner som inkluderer både teksten og tilskueren som mulige faktorer for moralsk vurdering av et narrativt verk. Gaut og Carroll peker på tanker og følelser skapt fiksjonelt som etisk relevante. Ved hjelp av teoretiske koblinger mellom fortellerteori og stilteori, og det som kan kalles affektiv-kognitiv teori, vil jeg vise narrasjonens og stilens relevans for tilskuerens følelsesmessige og moralske vurderinger av audiovisuelle fiksjonsfortellinger. Med dette mener jeg at min etikkteoretiske posisjon vil legge vekt på den genuint audiovisuelle fiksjonsfortellingen, og hvilke opplevelser denne gir tilskuere. Disse perspektivene vil introduseres og drøftes grundig her, og anvendes i analysene i kapittel tre og fire. Jeg vil dermed gå i gang og analysere "The Pilot" og "Life's Too Short" for å finne hvilke interne verdisystem som anføres, og hvordan vi engasjeres for protagonistene som bruker narkotika. Kapittel fem vil oppsummere funn og besvare oppgavens problemstilling. Helt til slutt i samme kapittel vil jeg konkludere og oppsummere hva jeg kan gjort i denne studien.

2 : Moralske muligheter

Aller først i denne oppgaven vil jeg, for å tjene problemstillingen, drøfte om det finnes rom for moralsk vurdering av et estetisk verk. Kan *Six Feet Under* og protagonistenes narkotikabruk i det hele tatt vurderes på et moralsk grunnlag? Hvilke teoretiske posisjoner blir i så fall gyldige for *Six Feet Under*? Et viktig spørsmål som også dukker opp i denne sammenheng, og som vil bli forsøkt svart her, er om man kan peke på objektive stabile kriterier for moralsk vurdering av en fiksjonsfortelling. Utfordringen er å etablere noen teoretiske posisjoner som unngår å belage seg på subjektivistiske, forenklede og moraliserende kategorier. I sin drøfting av hvordan den etiske kritikken har kommet i skyggen fremhever nemlig litteraturteoretiker Wayne Booth den forenklede kategoriseringen som årsak, da etisk vurdering i større grad har falt på kritikerens individuelle preferanser (Booth 1988:19): "Individual critics do praise and damn individual works with great freedom, often in terms that can only be called ethical. But where are the theorists who argue that such judgements are something more than an individual taste?" (ibid). Mitt mål er å formulere et teoretisk grunnlag for etiske vurderinger som kan implisere tilskuerens opplevelse av fiksjonsfortellingen, med objektive og stabile kriterier til grunn. Filosofene Berys Gaut og Noël Carroll har vært ledende i argumentasjonen for en etisk kritikk til audiovisuelle fiksjonsfortellinger. Jeg vil ta utgangspunkt i deres tilnærming, og videre argumentere for bruk av denne teoretiske posisjonen som Carroll omtaler som moderat moralisme. Min posisjon vil ta utgangspunkt i nettopp denne retningen da den drøfter fiksjonsfortellingen som uttrykksform med fokus på tilskuerens følelsesmessige opplevelse. Carroll og Gaut viser til hvordan tilskuernes engasjement og respons på fiksjonen er relevant og avgjørende for tilskuerens moralske vurdering av et estetisk verk. Jeg skal vise gjennom ulike teoretiske perspektiv hvordan følelser og fornuft, eller emosjoner og kognisjon, ikke står i noe motsetningsforhold, men utfyller hverandre. Ved hjelp av teoretiske koblinger mellom forteller- og stilteori, og det som kan kalles affektiv-kognitiv teori, vil jeg drøfte frem følelsenes relevans for tilskuerens moralske vurderinger av en fiksjonsfortelling. Med dette mener jeg at min etikkteoretiske posisjon vil legge vekt på den audiovisuelle fiksjonsfortellingen som uttrykk, og hvilke opplevelser denne gir tilskueren. Disse perspektivene vil introduseres og drøftes grundig her, og anvendes i analysene sist i

oppgaven. Aller først ser jeg imidlertid nødvendigheten av å drøfte *Six Feet Unders* legitimitet for etisk kritikk på et kunstnerisk verdigrunnlag.

2.1. Etikken og estetikken

Med boken *The Company We Keep* (1988) har Wayne Booth utmerket seg gjennom koblingen av etikk og kunst, med særlig vekt på etisk litteraturkritikk. Booth problematiserer det tidligere fravær av en etisk kritikk, og hevder kritikerne motarbeider ethvert forsøk på å knytte kunst til livet og estetikken til det praktiske (Booth 1988:5). Han poengterer at etiske vurderinger av kunst har fremstått som irrelevante fordi de i stor grad har blitt forstått som rent subjektive. (Booth 1988:5)

Booth har hovedsakelig drøftet forholdet mellom etikk og kunst med utgangspunkt i litteratur og noe film, men han har ikke betraktet fjernsynsserier. Årsaken til dette kan sees i sammenheng med hvordan han behandler filmmediet. Gjennom bruk av filmeksempler som *Psycho* og *Mad Max* synes han å ha en mindre åpen holding til den audiovisuelle fiksjonens verdi enn til litteraturen (se Booth 1988: 293-294). Dette kan også ha sitt utspring i tradisjonen å ikke anse populærkulturelle verk til å inneha kunstnerisk verdi.

I estetikkteorien har det tradisjonelt stått et skille mellom kunst og populærkulturelle verk – henholdsvis referert til som høy og lav kunst. I sin doktorgradsavhandling *Fiksjonsvoldens etiske betydninger* (2004) kritiserer film- og medieforsker Anne Gjelsvik nettopp dette skillet. Gjelsvik trekker frem den britiske filosofen Matthew Kieran og kritiserer hans artikkel "In defence of the ethical evaluation of art" (Kieran 2001). Kieran setter et sentralt skille mellom fortellende kunst med det mål å underholde og seriøs fortellende kunst, når det gjelder muligheten til å gi forståelse. Kieran mener nemlig:

...there is an important difference between narrative art which merely seeks to entertain, and may thus qualify as good narrative art since it does so well, and serious narrative art, which seeks to inform our understanding of the world. Hence, in purely entertaining narrative art, as long as the main plot devices are coherent and consistent with the rest of the narrative they are not subject to any further assessment in terms of what they significantly imply concerning our understanding of the world (Kieran 2001:31)

I dette perspektivet vil fjernsynsserier kunne anses som mindre viktig for menneskelig forståelse enn mer såkalt seriøs kunst, som for eksempel litteratur. Først og fremst mener Gjelsvik at vedlikeholdet av denne tradisjonelle forenklingen innen kunstfilosofisk diskusjon

skaper et paradoks: ”Denne dikotomien er ikke til å leve med, tatt i betraktning mangelen på et gyldig definerende kriterium for hva som er kunst” (Gjelsvik 2004:127). For det andre hevder Gjelsvik at perspektivet er en kategoriseringsfelle: ”Hvordan kan man vite når man kan anvende moralske kriterier eller ikke?” (ibid).

Jeg støtter Gjelsvik i kritikken av Kieran, da fiksjonsfortellinger ikke uten videre kan plasseres og deles inn i såkalt underholdningskunst og seriøs kunst. Skillet impliserer nemlig ulike sett for kriterier for ulike fiksjonsfortellinger. Dette blir ifølge Gjelsvik (ibid) uholdbart. Ved å følge Kierans modell ville *Six Feet Under* bli gjenstand for etisk evaluering kun dersom den var vurdert som kunst, mens tilhørt en sfære utenfor etiske betraktninger dersom den ble vurdert som underholdning.

Etisk kritikk av fjernsynsfiksjon er ikke imidlertid ikke ukjent. I artikkelen ”Living With Television” (1976) problematiserer kultivasjonsteoretikerne George Gerbner og Larry Gross fjernsynets potensielt kultiverende effekt på tilskuerens oppfatning av virkeligheten. Gerbner og Gross hevder at ”television is a medium of the socialization of most people into standardized roles and behaviours. Its function is in a word enculturation” (Gerbner & Gross 1976:175). Kultivasjonsteorien har mottatt kritikk (se Michael Hughes 1980, Paul Hirsch 1980, Denis McQuail 1987), men Gerbner og Gross’ bidrag har hatt stor innvirkning på hvordan vi kan forstå fjernsynets rolle i samfunnet. Fjernsynsforskerne Brian Ott og Clara L Buckley (2008:210), for eksempel, fremhever fjernsynet som ”equipment for living”: ”Stories and their characters are a way of rehearsing prominent cultural themes and concerns”. Ott og Buckley refererer til litteraturteoretikeren Kenneth Burke (1941), som fokuserer på hvordan ulike litteratur og kunstformer opererer som ”equipments for living” (Burke [1941] i Ott og Buckley 2008:210). For Burke kunne enhver diskurs gi symbolske ressurser eller ”medisiner” for å konfrontere og løse hverdagslivets utfordringer og vanskeligheter, så lenge tilskueren kunne identifisere seg med situasjonen (ibid). Ott og Buckley mener ikke fjernsynet bare er egnet som lettsindig populærkultur, men også som en symbolsk ressurs som påvirker hvordan vi forstår oss selv og vår verden (ibid). Filmforsker Linda Williams har gjort en mer utredende teoretisering av fiksjonsfiksjonsfortellingen (hovedsakelig melodrama) vedrørende moralsk lesning. I sitt bidrag ”Melodrama Revisited” (1998) fremhever hun hvordan den populærkulturelle sjangeren melodrama har vært ”the anti-value for a critical field in which [...] realism became cornerstones of ”high” cultural value” (Williams 1998:43). Williams trekker frem Christine Gledhill, som hevder at filmforskningen hovedsakelig betrakter melodrama pejorativt (Gledhill [1987] i Williams 1998:43). Ved hjelp av teoretikere som

Gledhill argumenterer Williams at melodrama alltid har vært rotfestet til den "høyere" realismen: "Taking it's stand in the material world of everyday reality and lived experience, and acknowledging the limitations of the conventions of language and representation, it proceeds to force into aesthetic presence, identity, value and plentitude of meaning" (Williams 1998:53). Med andre ord viser Williams hvordan melodramaet er forbundet med samtidsvirkelighetens hverdag, dens konflikter og problemer. "It seizes upon the social problems of it's reality". (...) "the sexual, racial and gender problems of American history have found their most powerful expression in melodrama" (ibid).

Jeg mener at etisk kritikk av fjernsynsfiksjon eller melodrama ikke burde avvises fordi disse utgjør "ren" underholdning. Fjernsynsfiksjon burde kunne anses som betydningsfull i forbindelse med menneskelig forståelse og moralsk vurdering. Jeg opplever moral som en dimensjon ved alle fortellinger fordi de handler om mennesker og leses av mennesker som har mulighet til å vurdere handlingene moralsk. Den franske filosofen Paul Ricoeur fremholder i "Narrative time" (1981) at en fortellings plot kan oversettes til en tanke, et tema eller et poeng. Tanken kan karakterisere dianoia, det vil si tankens kapasitet til, prosess for eller resultat av diskursiv tenkning. Tanken kan også være et poeng som kan oversettes til en aforisme (Ricoeur 1981:175). Skulle vi ha angitt et tema for *Six Feet Under* får vi signaler allerede i åpningens rulletekst som viser en abstrakt føljetong av elementer knyttet til livet, døden, begravelse, begravelsesbransjen og det mulige etterlivet. Åpningen kan umiddelbart knyttes til handlingens tilholdssted - et begravelsesbyrå. Temaet kan oversettes til en aforisme: "når døden er ditt levebrød, hva er meningen med livet?". På denne måten kan *Six Feet Under*, og etter min mening mange andre populærkulturelle verk, knyttes til en tanke, et tema eller et poeng – altså diskurser. Min tese er at moral er en vesentlig dimensjon av fortellinger, og at *Six Feet Under* kan gi etiske innsikter. Fortellinger er en invitasjon til å se verden på en ny måte, og gi meddelelser. Jeg synes derfor det er viktig å forske fjernsynsfiksjonens verdifremstillinger, og ikke tillate slike snevre kunstsyn som Kieran fremholder.

Men hvordan kan den etiske evaluering av *Six Feet Under* foregå? Williams, Ott og Buckely synes å bevege seg i et landskap som er preget av subjektive og forenklede kategoriseringer, som Booth som kjent mener er årsak for at etisk kritikk har kommet i skyggen (Booth 1988:19). Med dette mener jeg at de ikke tar høyde for det rent filmatiske eller fortellingens premisser for opplevelse og engasjement. Samtidig som de taler til fordel for etikkens relevans, fremholdes dette gjennom generelle betraktninger på medie- eller filmhistorien. Stabile, objektive kriterier for etisk vurderinger anser jeg som avgjørende for å

unngå subjektiv og moraliserende kategoriseringer. Med andre ord håndfaste kriterier for å unngå relativisme. Som jeg vil vise til har de moderne kunstetiske tradisjonene gjort seg mer gjeldende på dette området. Jeg mener at kunstetiske perspektiv på *Six Feet Under* er en gunstig innfallsvinkel. Dette er delvis fordi at *Six Feet Under* kan anses som høyere kunst innenfor det tradisjonelle fjernsynsfiksjonen, jeg nå skal gjøre rede for, men også fordi de kunstetiske posisjonene kommer med mer utredende teoretiseringer av etikk i relasjon til fortellinger og kunst (som jeg vil gjøre rede for senere).

2.1.1. Kvalitetsfjernsyn

I relasjon til realismen erkjenner Linda Williams det tradisjonelle amerikanske melodramaets begrensinger for moralsk lesning. I følge Williams er det tradisjonelle amerikanske melodramaet strukturert etter "dual recognition", det vil si en struktur som opposisjonerer to motstridende poler (også kjent som det gode mot det onde), og derav kommer frem til en anerkjennelse av hvordan ting er og hvordan de burde være (Williams 1998:53). Denne moralsk ønskeforfylende tilskrivelsen streber ifølge Williams etter rettskaffenhet. Dette er amerikansk populærkulturens styrke og tiltrekning, men også dens svakhet. Melodramaets avvik fra realismen ligger nemlig i dens evne til å innbringe moralsk leselighet innenfor en ideologisk tolerabel ramme. Ifølge Williams stammer nemlig latterliggjøringen av melodrama i amerikansk populærkultur fra dens følelsesmessige demonstrering av dyd, som ifølge Williams kan føre til en billigjøsring av den mer rene og absolutte moralen (ibid). Siden realismen ikke betraktes som begrenset av normer og ideologi (se Williams 1998), kan dette være én av årsakene for at retningen har blitt fremmet som høyere kunst.

Men i de siste tiårene har den amerikanske fjernsynsfiksjonens melodrama vært i stadig endring. I 1996 registrerte Robert Thompson tolv spesifikke karakteristikk ved hjelp av utvalgte amerikanske fjernsynsserier som *Hill Street Blues* og *St. Elsewhere*. Han argumenterte for at disse seriene brøt reglene med det allerede etablerte fjernsynet, og at de hadde et kvalitetstempel, det vil si at de ble ansett som av god eller kunstnerisk kvalitet. Karakteristikkene forente han i samlebetegnelsen "Quality TV" (heretter kvalitetsfjernsyn), og påpekte at "quality TV is best defined by what it is not. It's not 'regular' TV" (Thompson 1996:13 i Nelson 2007:179). Thompsons kriterier inkluderer: "a large ensemble cast, a memory, a new genre by mixing old ones, a tendency to be literary and writer based, textual self-consciousness, a quality pedigree, attracting an audience with blue-chip demographics, aspiration towards realism and subject matter tending toward the controversial" (Thompson

[1996:14-15] i Nelson 2007:179-180). Imidlertid valgte han å forkaste sine tolv beskrivende punkter for kvalitetsfjernsyn og har hevdet at definisjonen kvalitetsfjernsyn har blitt et skjell som dekker over alt produsert hos HBO: "The phrase 'an HBO-style series' has, in fact, now trumped 'quality TV' as a description of high artistic achievement in the medium" (Thompson 2007:xvii-xviii). Thompson vektlegger videre at blant andre *Six Feet Under* "went beyond anything imaginable in the old network era in terms of content, narrative complexity, language and lots more" (ibid:xviii). Spørsmålet om kunstnerisk kvalitet er for øvrig komplekst. En dom over begrepet kvalitetsfjernsyn er tungt situasjonsbetinget og bærer med seg mange begrensninger. Tilnærmingen ender i betraktning og kjennelsen i subjektiv synsing, som i seg selv ikke gir en valid avklaring på hva kvalitet egentlig er. For på hvilke grunnlag kan man si at en fjernsynsserie er kvalitetsfjernsyn?

I moderne tid har særlig kvalitetsprinsippene fra formalisten Monroe Beardsleys verk *Aesthetics* (1981) hatt gjennomslag innen moderne kunstteori (Gjelsvik 2007:15). Beardsley begrenser relevante kriterier for verdivurdering til estetiske karakteristikk ved verket selv, som vil kunne unngå relativisme. Kriteriene kan summeres i fire stikkord: kompleksitet, originalitet, helhet og intensitet (Beardsley 1981: 454-464). Alle disse kvalitetskravene har vært sentrale i mottakelsen av *Six Feet Under*. Fjernsynsforskerne Janet McCabe og Kim Akass forteller at serien "broke new ground": "Never in the history of American television has a show contemplated the frailty of our lives in quite such a quirky yet deeply introspective way." (McCabe og Akass 2008:71). Videre fremhever de hvordan serien

...pushed HBO to its limits: the series is difficult to place in institutional and generic terms; it walks a fine line between comedy and tragedy; it teeters on the edge of unbearable poignancy before tipping over into corny melodrama. Structurally, it deals with the space between death and burial; thematically, it focuses on cultural taboos [...] - which in turn are used to revisit traditional cultural certainties like religion, marriage, and the family; and ultimately, it questions who we are (McCabe og Akass 2008:80-81).

Jeg mener at McCabe og Akass inkluderer alle Beardsleys kvalitetskriterier i sin vurdering av *Six Feet Under*. Kompleksitet i forhold til tema og struktur, helhetlighet i form av hvordan de binder de kulturelle tabuene til å "revisit traditional cultural certainties" (ibid), og intensitet i form av form av sjangerkombinasjoner.

Den kanadiske filosofen Amy Mullin er i artikkelen "Evaluating Art: Morally Significant Imagining Versus Soundness" (2002) opptatt av det utfordrende som etisk og estetisk verdifullt. Mullin fremhever kunstens mulighet til å utforske ideer, temaer og følelser

på en utfordrende måte, som en kunstnerisk kvalitet (Mullin 2002:140). *Six Feet Under* kan betraktes som en slik utfordrer. McCabe og Akass mener, som nevnt i innledningen, at originaliteten og særpreget til HBO er kanalens forsøk på å skape kvalitet gjennom å vikle det ulovlige inn i en anstendig diskurs – et element som ikke bare gir seriene en høyre attraksjon, men samtidig utvikler stagnerte sjangere (eksempelvis melodrama) til å erverve en høyere grad av realisme:

[It] takes great pains to relate in endless detail how it purposefully uses the illicit to liberate television fiction from established rules and determine different industrial and creative approaches, how the illicit is essential to compelling story-telling, key to creating complex and morally ambivalent protagonists, vital to dramatic verisimilitude and elevating broadcasting standards (McCabe og Akass 2007:75).

Jeg mener *Six Feet Under* uttrykker interessante moralske temaer utenfor den ideologisk tolerable rammen som, i følge Williams, det tradisjonelle amerikanske melodramaet er kjent for. *Six Feet Under* tematiserer hvordan vi kan håndtere livet og døden, og har samtidig blitt hyppig debattert for sine kontroversielle tematiseringer av en tilsynelatende ikke kommersiell art: David Fishers kamp med sin homofile legning, og Brenda Chenowiths selvhevdede sex-avhengighet (McCabe og Akass 2005). Dessuten vil jeg hevde at *Six Feet Under* har et realistisk formspråk som kan knyttes til den europeiske kunstfilmnarrasjonens komplekse karakterfremstillinger. Denne sammenligningen er jeg heller ikke alene om. HBOs manusredaktør Craig Wright hevder at "[...] a huge focus of *Six Feet Under* is to show the complexity of the people" (Wright sitert av Hofler [2002] i Feur 2007:155). Samtidig fremholder fjernsynsforsker Jane Feur at både seriens bruk av dramatiske teknikker og tematikk kan sees i sammenheng med seriøs europeisk kunstfilm. "*Six Feet Under* shares the thematic materials of films that have been certified as serious art" (Feur 2007:151). Hun trekker spesielt frem drømmesekvensene, som blir ansett som kunstfilmens avtrykk (Ingmar Bergman, Federico Fellini): "Dream diegesis becomes a structural lynchpin of *Six Feet Under* in which the issue of dream and reality can be easily linked to the issue of dead or alive". På bakgrunn av disse aspektene vil jeg påstå at serien vil kunne betraktes ut fra Beardslyes og Mullins kunstneriske verdikriterier, og burde kunne invitere til en teoretisk betraktning innefor en kunstetisk tradisjon. Videre vil jeg drøfte verdivurderingens muligheter ved å se på ulike filosofiske posisjoner innen etisk kunstkritikk.

2.2. Kunsten og etikken: posisjoner

Skillet mellom estetikk og etikk har aldri vært en gitt faktor. Relasjonen mellom kunst og etikk er et flere hundre år gammelt dilemma som strekker seg fra blant andre Platon til ledende moderne filosofer. Med hensyn til oppgavens omfang har jeg valgt å kun gå inn i den moderne teoretiske diskusjonen. Men innenfor den moderne kunstetikken har jeg også gjort nødvendige begrensninger for å sikre en helhetlig fremstilling, og jeg vil basere meg på de kognitive teoretikerens diskusjon av kunstetikk - primært på de ledende filosofene Noël Carroll og Berys Gaut. Grunnlaget for denne fremgangsmåten vil argumenteres for. Denne inngangen muliggjør samtidig korte innblikk i tidligere teoretikers perspektiv på etisk kunstkritikk.

Kjernes spørsmålet når det gjelder kunstens forhold til etikk ligger ifølge den engelske filosofen Berys Gaut nettopp i forbindelsen mellom etikken og estetikken (Gaut [2001] 2005). For å drøfte frem en potensiell teoretisk og metodisk inngang til min problemstilling vil jeg vurdere forholdet mellom kunst og etikk i lys av Gauts spørsmålsstillinger fra sitt bidrag "Art and Ethics" ([2001] 2005): Kan etiske vurderinger være gyldige som estetiske eller er disse to verditradisjonene atskilte? Er et kunstverks etiske styrker og svakheter også estetiske styrker og svakheter? (Gaut [2001] 2005:432) Gaut bruker Leni Rifenstahls nazistiske propagandafilm *Triumph of the Will* (1935) i diskusjonen av dette spørsmålet. Filmen dokumenterer hvordan nazistene tiltrakk seg massene gjennom propaganda, og Hitlers unike og skremmende retoriske evne til å lokke til seg folkemassene. Årsaken bak Gauts filmvalg ligger i problemstillingen om filmens umoralske holdninger er uavhengig av dens estetiske meritter, eller om den tvert om er estetisk feilslått på grunn av sin moral (ibid:432). Ulike kunstneriske tradisjoner gir ulike svar på denne problemstillingen, og det er vanlig å etablere et skille mellom to hovedposisjoner, autonomisme versus moralisme (Gaut [2001] 2005 og Carroll 1998a)

Autonomismen beskrives som ledende blant de tradisjonene som avviser en etisk kunstkritikk ved å definere moral og kunst som to atskilte sfærer (Carroll 1998a/b, Gaut [2001] 2005). Posisjonen styres av at kunst i praksis er en streng autonom sfære som distanserer seg fra andre sosiale områder som følger kognitive, politiske eller moralske verdier. I denne betydningen er kunst til for kunstens skyld, og kan derfor ikke vurderes på bakgrunn av kognitive, moralske eller politiske konsekvenser. Kunst kan verken være moralsk eller umoralsk (Carroll 1998a:271).

Kunsten innenfor en autonom posisjon forstås som en særegen aktivitet, og har sin egen funksjon og sine egne standarder for vurdering. Vurderingen skal være knyttet til verkets formale egenskaper eller den estetiske erfaringen av uttrykket. Dette er fordi kunsten, ifølge autonomisten, ikke skal være underordnet implisitte eller eksterne formål, som å promotere moralsk lære, men engasjere oss gjennom kunstverkets design (Carroll 1998a:273). *Six Feet Under* vil slik kunne vurderes ut fra sin suksessfullhet som en gripende dramaserie, eller gjennom sin kvalitet når det gjelder skuespillerprestasjoner og kinematografi. Den autonome retningen fremhever på denne måten estetikken som et eget område og inkluderer ikke moralske vurderinger. I lys av dette vil den for eksempel kunne gi holdbare teoretiske argumenter mot sensur (Gjelsvik 2004:131).

På sitt ytterste representerer autonomismen en holdning der etisk evaluering av kunst blir vurdert som irrelevant, eller som Berys Gaut spissformulerer det; omtrent på lik linje med å gi moralsk vurdering av tall (Gaut [2001] 2005:433). Selv om noen kunstverk som eksempel ikke-verbal musikk synes autonome, er det opplagt ikke tilfellet for eksempler som *Triumph of the Will* eller, etter min oppfatning, *Six Feet Under*, som vil engasjere tilskueren til å skape moralske reaksjoner. Dette gjelder særlig hvis vi tar i betraktning kunsten forbindelse til virkeligheten. Fiksjonsfortellinger, som i tillegg har vært det mest fortrukne studieobjektet innenfor den etiske kunstkritikken (se Gaut 2005, Carroll 1998a/b), har spesielt åpenbare forbindelser med virkeligheten, da den med mimetiske kvaliteter ofte etterligner virkeligheten. Murray Smith hevder at fiksjonskarakterer er tekstkonstruksjoner, men fordi disse samtidig har menneskelige kjennetegn skaper dette premisser for vår innlevelse i karakterene. Innlevelsen, eller engasjementet, hviler på at vi identifiserer noe virkelig og menneskelig ved karakterene (Smith 1995:34). En fiksjonskarakters etterligning av menneskelige kjennetegn kan på det grunnlaget gi fiksjonsfortellinger åpenbare forbindelser til virkeligheten.

Jeg vil slutte meg til Gaut og Carrolls vurdering og anse den radikale autonomismen som uholdbar. Den moderate autonomismen innrømmer imidlertid at et kunstverk kan bli moralsk evaluert, men at den estetiske dimensjonen av kunstverket er autonom. Det vil si at et verks etiske styrker eller svakheter aldri vil være en estetiske styrke eller svakhet. "It is the aesthetic manner of expression, in short, the matters aesthetically, not the morality or truth of the attitudes expressed" (Gaut [2001] 2005:434). En slik posisjon gjør det mulig å hevde at *Triumph of the Will* er moralsk forkastelig, men samtidig et stort kunstverk. Som Beardsmore uttaler: "We praise works for a wide variety of features, such as their beauty, unity,

complexity profundity, etc., features which may have no necessary relation to morality (Beardsmore [1971] i Gaut [2001] 2005:433).

Gaut argumenterer mot denne posisjonen. Gaut vektlegger at når det kommer til vår vurdering vil våre estetiske praksiser være en del av vår etiske evaluering: "We often aesthetically praise works for their ethical characteristics, for their compassion, moral insight, maturity, sensitivity, and so on, and think them less good works for their gross intensivity, sadism, and cruelty" (Gaut [2001] 2005:435). Det kan finnes kunstverk som avstår moralsk vurdering, men det er innlysende at noen kunstverk eksplisitt skjøtter moralske temaer. Her ville det vært uforståelig å ikke forholde seg til det.

Autonomisten utfordrer nemlig forestillingen om kunst som instrument for moralsk lære. Autonomistene hevder at hvis moralsk lære bringer kunnskap, og den kunnskapen kan bli destillert til logiske funksjonsformer, kan ikke kunsten være en moralsk lærer av to grunner: først fordi mange kunstverk har få erklæringer å forkynne, og for det andre fordi kunst som har noe å si vanligvis overleverer dette som tynnslette, selvinnlysende sannheter: "Where artworks either blatantly and out-rightly express general moral precepts, or are underwritten by them, those principles or precepts are typically so obvious and thin that it strains credulity to think that we learn something from artworks" (Carroll 1998a: 274). Ved å kritisere troen på potensiell lærdom fra kunst innvendes det at kunnskap eller lærdom kun vil være resirkulerte verdier, og at kunnskapen i vesentlig grad vil komme fra andre kilder.

Noëll Carroll kan stille seg enig i at det er ingen som lærer at mord er umoralsk fra miniserien *Crime and Punishment* (1979). Å vite at mord er umoralsk kan være en forutsetning leseren bringer med seg til *Crime and Punishment* for å forstå den (Carroll 1998a:274). I artikkelen "Art, narrative, and moral understanding" (1998a) argumenterer Carroll for at forbindelsen mellom kunst og verden er fundamental og tilstedeværende i all resepsjon av kunst. Kunstverk har potensialet til å aktivere og trimme vår eksisterende moralske forståelse. Leserens vil trekke på sin kunnskap om språk og verbale assosiasjoner, og på sin kunnskap om den "virkelige verdenens" virkelige mennesker og hverdagslige moralske forståelser (Carroll 1998a:274). Carroll legger også til grunn et videre kunnskapsbegrep som ikke bare omfatter faktakunnskap: "But some ethical critics counter that there are more forms of knowledge than 'knowledge that'. Ethical critics add to the list 'knowledge of what it would be like', which is a form of knowledge by acquaintance" (Carroll 2000: 261-262). Carroll mener at den viktigste kunnskapen vi kan få fra kunst er "knowledge how"; hvordan

det vil være å oppleve det samme som en karakter i en fiksjon eller komme i en gitt situasjon fra fiksjonsfortellingen.

Forståelsen av kunstverden som autonom og atskilt fra kognitive, politiske og moralske verdier må avvises i lys av erfaringslære. Kunst kan, og burde kunne moralsk vurderes. Et åpent perspektiv på læring og kunnskap som inkluderer imaginasjon og følelsenes etiske betydning synes relevant. Hvilke argumenter som er gyldige i moralske drøftinger er likevel et utfordrende spørsmål. Spennet er stort innen de filosofiske tradisjonene som argumenterer for en relevant forbindelse mellom kunst og moral, og dette kan gjøre moralske vurderinger av samme fiksjonsfortelling veldig forskjellige.

Utopisme og platonisme er filosofiske tradisjoner som utfordrer autonomismen. Disse finner ikke problemer med å gjøre moralske vurderinger av kunst. (Carroll 1998a:271). Platonismen stammer fra Platon, som mente at kunsten kunne være moralsk suspekt og anså kunstens innvirkning på tilskuerens følelser som en fare for menneskelig fornuft (Carroll 1998a:272). Platons bekymring var rettet mot tilskuerens identifikasjon med karakterene i mimetisk narrasjon, da han anså dette som potensielt forstyrrende for personligheten (ibid). Som jeg vil vise til senere utfordrer de kognitivistene Murray Smith og Carl Plantinga spørsmålet om tilskuerens identifikasjon med karakterer. Til kontrast beskrives utopismen som retningen som vurderer all kunst som oppbyggelig og moralsk god (Carroll 1998a:272). Utopismen vil betrakte all kunst som potensielt frigjørende. Problemet med utopisme og platonisme er i følge Carroll at de ikke anser moralske vurderinger av kunst som *variable*. Noen kunstverk kan være moralsk gode, mens andre er moralsk suspekte. For eksempel blir et utopisk syn problematisk i relasjon til den nazistiske propagandafilmen *Triumph of the Will*, mens Platonismens syn blir problematisk i forhold til at man ikke ser *variable* innganger i tilskuerposisjoner, noe jeg vil komme til senere.

Når det gjelder verk som *Triumph of the Will*, som ifølge Gaut innehar et moralsk suspekt innhold, legger Gaut frem et skille mellom en moralistisk og en umoralsk posisjon (Gaut [2001] 2005:435-442). På sitt ytterste vil den umoralske posisjonen kunne rose verk på grunn av etiske svakheter. Ved å følge denne posisjonen vil man kunne hevde at *Triumph of the Will* er en vellykket film fordi den oppfordrer til nazisme. Den mer nyanserte umoralismen hevder på den andre siden at etiske svakheter noen ganger kan være estetiske fordeler. Lawrence Hyman forsvarer denne posisjonen ved å hevde at et verks estetiske makt kan fungere som en undergraving av våre moralske verdier. Hyman eksemplifiserer ved hjelp av *King Lear* og Lears umoralske holdninger, og viser til hvordan den moralske motstanden

vi føler for hans holdninger kan forsterke verkets estetiske verdi (Hyman 1984 i Gaut 2005: 436). Gaut har innvendinger mot Hymans argumentasjon og hevder at selv om en karakters umoralske holdninger blir representert i en fortelling, er det ikke gitt at fortellingen deler disse holdningene: "Ethically good works can represent immoral characters and their attitudes without the works sharing their attitudes (Gaut [2001] 2005:436).

Moralister mener at et verk er estetisk defekt i den grad den er etisk defekt. Moralister vil kunne hevde at å fjerne de etiske problemene i et verk vil gjøre det til et bedre kunstverk, og kan derfor anses som at de argumenterer for sensur eller tar avstand fra enkeltscener (Gaut [2001] 2005:439). Gaut mener imidlertid at det ikke er nødvendig å innta kategoriske posisjoner selv om man vurderer et verk etisk, og lanserer derfor en mer moderat form for etisk kritikk (ibid). Jeg vil videre drøfte hans posisjon i lys av Carrolls moderate moralisme, da Gaut og Carroll posisjoner i stor grad kan forenes.

2.2.1. Den moderate moralismen

Noëll Carroll og Berys Gaut har innenfor den moderne teoretiske drøftningen av etikkteori argumentert for etisk kritikk med utgangspunkt på kognitiv teori. Argumentasjonens springbrett ligger i at kunst "and what they can teach us includes moral truths and how we ought morally to feel" (Gaut [2001] 2005:439). Annerledes sagt ligger begrunnelsen i synet på kunst som potensiell kilde for moralsk kunnskap. Argumentet ligger i at *hva* kunst lærer essensielt vil være knyttet til *hvordan* den lærer oss (Beardsmore 1971 i Gaut [2001] 2005:440). Ved å basere seg på emosjonelle og kognitive erfaringer av kunst ser Gaut og Carroll potensialet til å bringe det etiske og estetiske feltet tettere sammen. Carroll og Gaut er noe uenige i hvordan estetikken representerer ny forståelse, men likhetene mellom teoretikernes posisjoner er i stor grad åpenbare. Gaut bruket begrepet estetisisme i drøftingen av posisjonen. Jeg velger imidlertid å benytte meg av Carrolls begrep *moderat moralisme* (Carroll 1998b), da Gaut selv refererer til Carrolls terminologi. Jeg vil drøfte posisjonen i forhold til følgende hovedperspektiv: finnes det objektive, stabile kriterier for hvordan et verk kan vurderes moralsk? Drøftningen vil fungere som teoretisk springbrett for hvordan jeg metodisk kan tilnærme meg hvordan tilskuerne moralsk kan vurdere protagonistenes narkotikabruk i *Six Feet Under*.

De øvre posisjonene har et syn som tilsier at all kunst må bli basert på moralsk likt grunnlag. Slike bastante kategoriseringer er ifølge Carroll ikke nødvendige, da moralsk vurdering av kunst kan være variable. Carroll hevder det slik:

...it is important to stress that we have a gamut of possible evaluative judgements at our disposal: from the morally good to the bad to the ugly, to the morally indifferent and the irrelevant. And it is this availability of different judgements that I am referring to as the variability of our moral assessments of artwork. (Carroll 1998a:271)

Ved å anerkjenne tilgangen til variable moralske vurderinger av kunstverk kom Carroll til posisjonen moderat moralisme.

Gaut kom til moderat moralisme med utgangspunkt i *pro-tanto-prinsippet* (Gaut [2001] 2005:437). Gaut vektlegger at man i forbindelse med estetiske dommer kan arbeide logisk-filosofisk. For å forklare *pro-tanto-prinsippet* eksemplifiserer han med ”den hvite løgnen”. Hvorvidt en hvit løgn er en riktig handling kan bare avgjøres ved å undersøke detaljene i den aktuelle konteksten. Prinsipielt vil en hvit løgn alltid være galt, men i gitte tilfeller vil det være mest riktig å lyve, fordi det i den aktuelle konteksten er en omtenkning å gjøre. Mangelen på ærlighet vil imidlertid alltid være en etisk svakhet ved handlingen. Som den hvite løgnen kan *pro-tanto-prinsippet* spille inn på den estetiske vurderingen. ”The moralist about aesthetics can appeal to pro tanto aesthetic principles: notably, that a work is aesthetically bad insofar as it is ethically flawed. But he or she need not hold that removing that ethical flaw must all things considered aesthetically improve the work” (Gaut [2001] 2005:437). Slik plasserer Gaut den moderate moralismeposisjonen. Å fjerne det etiske problemet vil ikke nødvendigvis forbedre verket estetisk, da også disse kan komme til å fjerne de estetisk forbedrende bestanddelene. Jeg kan her eksemplifisere med *Six Feet Under*, hvor man kan argumentere for at narkotikabruken som bestanddel kan bidra til å gjøre serien mer realistisk enn andre serier, *samtidig* som man kan anse narkotikabruken som etisk problematisk. Gaut legger her til grunn at man i forbindelse med estetikk går utover det formelle, og inkluderer kognitive og affektive verdier.

I sin artikkel ”Moderat Moralism versus Moderat Autonomism” (1998b) kom også Carroll til denne posisjonen ved å erkjenne fortellende kunst som ufullstendige strukturer (1998b:419), som må fullstendigjøres ved hjelp av tilskueres kognitive lager. Tilskueren legger til sin ordinære tro om verden når han eller hun leser eller ser en fortelling: antakelser om personer, hendelser, hva de vet om sjangeren fortellingen tilhører, og hva de vet om kulturen fortellingen har blitt skrevet i. Tilskueren må på denne måten mobilisere sine erfaringer for å følge fortellingen korrekt.

Men tilskueren må også, ifølge Carroll, fullstendiggjøre fortellingen med passende emosjonelle reaksjoner hvis de skal følge fortellingen riktig (ibid:420). For eksempel dersom Aristoteles har rett må en tragedie for at den skal fungere som en tragedie, lokke frem medlidenhet og frykt hos sine tilskuere. Hvis tragedien mislykkes i å lokke frem medlidenhet og frykt blir dette tragediens nederlag ved å være et feilskjær i verkets design – et estetisk nederlag. Den estetiske suksessen i et verk er reaksjonsavhengig – verket er betinget av å lokke frem visse obligatoriske reaksjoner hvis den skal lykkes på sine egne betingelser. Feilskjær i reaksjonen blir regnet som en estetisk feil (Carroll 1998b:420)

Men Carroll innser at å lokke frem obligatoriske følelser ikke åpenbart trenger å involvere moralitet. Imidlertid minner han oss på at en stor del av våre emosjonelle reaksjoner er avhengig av den moralske vurderingen. De relevante følelsene som oppstår er som regel moralske følelser. For å klare å være sint må jeg tro at jeg eller mine har blitt sviktet. For at tilskuere skal bli sinte eller forarget av en karakter må de i det minste være egnet til å opprettholde tanken om at karakteren har handlet feil mot en annen karakter tilskueren føler sympati for. Altså, hvis verket lokker frem feilet moralsk vurdering fra tilskueren eller blokkerer ut nødvendige, vil verket feile i å sikre emosjonelle opptak og verket vil briste på egne termer – estetisk. Av denne grunn vil tilskuerens aktive deltakelse i møte med fortellende kunst være argumentet for at estetikk og moral ikke er to ulike sfærer (Carroll 1998b:420-421).

Carrolls posisjon støttes av Gaut som argumenterer for en affektiv praktisk etikkposisjon som inkluderer både handlinger, motivasjon og følelser: "Such affective-practical conception of ethical assessment allows the ethical assessment of the feelings that people have when they respond to fictions, even though they cannot act toward the fictional events described" (Gaut 1998:188). Ved å legge vekt på en etikk som innebefatter tanker og følelser begrenses ikke det etisk relevante til kausale sammenhenger, og fiksjonens etiske betydning blir både mer åpenbar og mer omfattende enn det alternative posisjoner vil åpne for.

Moderat moralisme kan oppsummeres som en posisjon som utvider det etiske feltet til å inkludere kognitive og affektive reaksjoner hos tilskueren. Tilskueren kognitive og affektive reaksjoner blir med dette estetisk relevant. Tanker og følelser skapt fiksjonelt inkluderes som etiske relevante. Å ta utgangspunkt i det genuint filmatiske – det vil si den audiovisuelle fiksjonsfortellingens uttrykk – som et stabilt kriteriet, og hvilke følelsesmessige opplevelser dette gir tilskueren synes derfor fruktbart for tilskuerens moralske vurdering av et verk. Med den moderate moralismen som utgangspunkt vil jeg videre drøfte hvordan en

fiksjonsfortelling kan skape tilskuerengasjement, og med dette argumentere gyldige kriterier for etiske vurderinger av protagonistenes narkotikabruk i *Six Feet Under*.

2.3. Tilskuerengasjement

På 1980-tallet utviklet filmteoretiker David Bordwell en tilskuerteori som omhandlet hva som skjer mentalt i møte med audiovisuelle fiksjonsfortellinger. Hans arbeid var inspirert av hans lengten etter teorier som omhandlet den audiovisuelle fiksjonens virkninger og funksjoner. Et hovedpoeng hos Bordwell er at tilskueren er aktiv og reflekterende i møte med det materialet narrasjonen presenterer (Bordwell 1985:34). Ved å anse fortellingens strukturelle termer som en lenke av begivenheter i årsak/virkningssammenheng som forekommer i rom over tid, viser han til hvordan dette systemet er der for å tilfresstille tilskuernes forventninger og meningsdannelse. Tilskueren selv konstruerer fortellinger ved å skape kausalitet i tid og rom. Tilskueren engasjeres av sin hypotesedannelse om hva som kommer til å skje i handlingsforløpet, og svarene og løsningene som presenteres (Stam 2000:235-237).

Bordwell anser denne tilskueraktiviteten som rent kognitiv, og skiller klart mellom kognisjon og emosjoner. En andre bølge av kognitive filmforskere har imidlertid kritisert Bordwell for å legge for stor vekt på rent kognitive elementer. Disse kognitivistene har i stedet fremhevet følelsenes betydning for tilskuerens fascinasjon for audiovisuelle medier (Gjelsvik 2007:15).

Teoretikere som dansken Torben Grodal, britiske Murray Smith, amerikanske Carl Plantinga og nederlenderen Ed Tan presenterer en rekke teorier med noen fellestrekk innenfor denne nye kognitive retningen. Først og fremst ser de på tilskueren som aktiv og medskapende i møte med fiksjon. For det andre anser de følelser som styrende for tilskuerens opplevelse og som strukturerende for tilskuernes forståelse av fiksjonen, og at de derfor er av stor vesentlighet. For det tredje mener teoretikerne at følelser og kognitive prosesser er sammenvirkende, ikke adskilte. Og sist ser de på følelser som objekter, årsaker og virkninger, det vil si at de ikke anser følelser som formløse og kaotiske (Gjelsvik 2007:15-16).

I "Med deg selv som detektor" (2007) fremhever Anne Gjelsvik at disse prinsippene metodisk sett gir store muligheter for systematiske undersøkelser. Analyser kan vise hvordan faste preg ved et objekt (en audiovisuell fiksjonsfortelling) leder til bestemte emosjoner hos tilskuerne. Siden Carroll og Gaut som kjent inkluderte tanker og følelser *skapt fiksjonelt* som etisk relevante vil teorier innenfor denne såkalte kognitive retningen være vesentlige for min

oppgave. Gjelsvik viser blant annet til Noël Carroll som hevder at en film kan være følelsesmessig prefokusert (Carroll 1999:21-47 i Gjelsvik 2007:16). Ved å stille seg selv som *detektor* (Gjelsvik 2007:16) undersøkte Carroll hvilke følelser som vekkes av ulike filmsjangere. Med egen reaksjon som arbeidshypotese kunne Carroll studere hvilke filmatiske grep og karakteristika som skapte bestemte følelser i konkrete filmer. For eksempel fant Carroll at melodrama skapte medfølelse og beundring, mens horror vekket avsky og skrekk. Studiene av hvilke følelser som vekkes i møte med bestemte audiovisuelle fiksjonsfortellinger kan ifølge Carroll omfatte enkeltscener, sekvenser eller karakterene selv (Gjelsvik 2007:16-17). Mine analyser vil særlig forankre dette til protagonistenes rolle, da det er protagonistenes handlinger som skal problematiseres. I tillegg hevder Noël Carroll karakteren som det mest avgjørende narrative elementet for tilskuerens moralske perspektiv på handlingen (Carroll [1984] i Smith: 1995:199). Hvordan tilskueren kognitivt og affektivt engasjeres for protagonistene i *Six Feet Under* blir således viktig å avklare.

Videre vil jeg diskutere tilskuerengasjement med to ulike, dog ikke nødvendigvis atskilte, perspektiv: teksten og tilskueren. Dette velger jeg å gjøre for å få en mest mulig oversiktlig drøftning. Med fokus på protagonistens rolle i fiksjonen vil jeg først vise hvordan narrasjon og stil kan guide og begrense tilskuerens engasjement og forståelse for fiksjonskarakterer. Deretter vil jeg vise hvordan tilskueren emosjonelt kan respondere på fiksjonskarakterer. Jeg mener det er viktig å først diskutere en fiksjonsfortellings mer eller mindre faste preg før jeg diskuterer emosjonelle forhold mellom tilskueren og fiksjonsfortellingen. Perspektivene som introduseres her vil drøftes for å kunne anvendes i de senere analysene. Jeg mener disse perspektivene vil fungere som håndfaste, stabile kriterier for hvordan man moralsk kan vurdere en fiksjonsfortelling.

2.4. Protagonistens rolle i fiksjonsfortellingen

Filmteoretiker Murray Smith definerer i *Engaging Character* (1995:17) fiksjonskarakteren som en fiktiv representant for en menneskelig agent. Vårt engasjement for karakteren kan dermed ses i sammenheng med hvordan vi forholder oss til virkelige mennesker, eller til oss selv for den del. Smith mener at "[t]o admit a notion of character at all is to acknowledge an element of narrative texts which is analogous to the human agent, and it is thus in the positing of a notion of character that a mimetic relationship is assumed to obtain between fictional narratives and the world" (Smith 1995:34). Karakteren som representant for en menneskelig agent kan derav fungere som springbrett for en moralsk leselighet av fortellingen, nettopp

på grunn av sine mimetiske kvaliteter og evne til å frembringe menneskelig forståelser og verdier. Videre vil jeg vise karakterens rolle i fiksjonsfortellinger, og hvordan fortellinger kan guide og begrense våre engasjement for dem. Her ser jeg nødvendigheten av å først avklare begrepet *protagonist*.

Michael Evans, forfatter av boken *Innføring i dramaturgi* (2006) definerer protagonisten som "den karakteren hvis handlinger vi følger mest" (Evans 2006:75). Protagonisten kan stilles som betydningsfull for moralske vurderinger, da dette er karakteren handlingen oftest gir prioritet.

Man kan muligens argumentert for å bruke hovedperson eller hovedkarakter som et synonym med fremmedordet protagonist, men for å unngå feilaktige assosiasjoner til de mange ulike forståelsene av begrepet velger å likevel å bruke det sistnevnte¹. En stor del av min kildelitteratur fra fjernsynsfiksjon er engelskspråklig og benytter seg i hovedsak av begrepet protagonist. Da anser jeg det følgelig som mest presist å benytte seg av det begrepet som (hovedsakelig) benyttes i denne litteraturen.

Det som gjør seg relevant i forbindelse med bruken av begrepet i denne oppgaven er Evans vektlegging av at en fortelling kan omfatte flere protagonister. Det kan være to eller en hel gruppe. Avgjørende er at protagonistkarakterene spiller en omtrentlig like stor rolle i handlingen, og at tilskuerens interesse i deres skjebne er likelig fordelt mellom dem (ibid:78). Protagonist som begrep får følgelig stor relevans for *Six Feet Under* og min analyse. Serien omfatter en mengde protagonister som tilskueren engasjeres for. Dette vil vises til i analysen.

David Bordwell beskriver protagonist i mer detalj enn Evans. Således må jeg legge til at Bordwell ser begrepet i sammenheng med den klassisk fortalte filmen, og trenger ikke nødvendigvis å gjelde for fjernsynsfiksjon. Dette kommer av at den klassisk fortalte filmen og fjernsynsfiksjon har ulike måter å presentere handlingen på. Dette vil jeg komme tilbake til senere. Til tross for dette anser jeg hans tilnærming til begrepet protagonist som vesentlig for å senere kunne belyse *Six Feet Unders* protagonister sin rolle og betydning for handlingsutviklingen i den senere analysen.

¹ Jeg har valgt å bruke termen protagonist fordi jeg oppfatter det som det mest konsise innen et fagfelt hvor det råder en viss begrepsforvirring. Michael Evans beskriver denne begrepsforvirringen ved å trekke fram både hovedkarakter og hovedperson som begreper beslektet med protagonist. Imidlertid mangler disse i følge Evans presise, allment aksepterte betydninger (Evans 2006:76). Hovedpersonen defineres i følge Evans gjerne som "den viktigste av fortellingens personer" (Evans 2006:76). Imidlertid er det ikke klart hva som legges i ordet "viktigst". Evans legger til at filmteorien også benytter hovedperson på to forskjellige måter, enten som den personen handlingen "egentlig" omhandler, eller som den karakteren som unngår mest utvikling. Videre trekker teoretikere i følge Evans et skille mellom hovedperson og hovedkarakter, og mener med det at man kommer farlig nær en fullkommen uforståelig språkbruk.

I boken *Narration in the Fiction Film* (1985) beskriver Bordwell protagonisten som fortellingens "principal cause agent". Bordwell vektlegger at alt som skjer i den klassisk fortalte filmen har en tydelig og klar (gjærne psykologisk) motivasjon, og føyer seg inn i en logisk kjede av årsaker og virkninger. Handlingskjeden drives gjerne fremover av protagonisten, ved at denne karakteren har et mål å oppnå eller et problem å løse. Videre beskriver Bordwell protagonisten som "a discriminated individual endowed with a consistent batch of evident traits, qualities, and behavoiur" (Bordwell 1985:157). Tilskueren vil nødvendigvis engasjeres av og evaluere protagonisten på bakgrunn av dens "traits, qualities and behaviours".

Videre beskriver Bordwell og Kristin Thompson i *"Film Art"* ([1979] 1997) at fiksjonskaraterer kan rå over flere forskjellige kvaliteter og egenskaper. Når vi sier at en karakter er "kompleks" mener vi at den har en samling av flere eller flere varierende egenskaper. En mindre karakter kan fremstilles med bare én eller to egenskaper. I bunn og grunn vil en karakter kunne rå over alle egenskaper som et menneske i det virkelige liv har. Egenskapene kan involvere holdninger, ferdigheter, preferanser, psykiske tilstander, detaljer omkring hvordan de kler seg eller fremstår, og mange andre spesifikke kvaliteter som en fortelling kan skape til en karakter (Bordwell og Thompson [1979] 1997:92). Bordwell og Thompson hevder også som Smith (se Smith 1995:34) at fiksjonskarakterer har forbindelse med det virkelige liv. Karakterer og virkelige mennesker kan anses som tett bundet sammen.

Men tilskuerens forståelse av karakterenes egenskaper og kvaliteter blir fortsatt guidet og begrenset av fortellingen. Det er måten det narrative materialet presenteres på som setter betingelsene for hvordan protagonistene oppfattes. Bordwell og Thompson fremholder karakteren som årsaken og drivkraften i fortellingen, da det er karakteren som trigger og reagerer til de begivenhetene som narrasjonen serverer (Bordwell og Thompson [1979] 1997:93). I konteksten av dette vil tilskuerens kunnskap om karakterene være veiledet og begrenset.

En av måtene en fortelling kan guide og begrense tilskuerens oppfatning om karakterene er gjennom fortellingens manipulasjon av det Bordwell og Thompson kaller "range" og "depth", heretter *rekkevidde* og *dybde*, av historieinformasjon (ibid:102-106). Rekkevidde baserer seg på bredden av vår kunnskap. Fortellingen kan bevege seg fritt mellom karakterer, spatiotemporal, og forandre vår kilde til informasjon. Samtidig kan fortellingen gi fra seg et hierarki av informasjon. Dette vil si at noen karakterer vil få større spatiotemporal orientering enn andre (ibid:103), som for eksempel protagonister. Fortellingen manipulerer

også *dybden* av innsikten. Her refererer Bordwell og Thompson til i hvilken grad og hvor dypt fortellingen stuper inn i karakterens psykologiske tilstand. Spekteret av dybde vil variere mellom objektivitet og subjektivitet. Mens objektiv dybde refererer til karakterens eksterne adferd – hva karakterens sier eller gjør, vil subjektivt dybde gi variert innsikt i karakterens mentale tilstand: "We might hear an internal voice of reporting the characters thoughts, or we might see the characters' inner images representing memory, fantasy, dreams, or hallucination" (ibid:105). Ved å stupe inn i karakterens mentale subjektivitet kan vi øke vårt engasjement for en karakter, og dette kan veilede forventning til hva karakteren senere vil gjøre eller si (ibid).

På bakgrunn av en fiksjonsfortellings manipulering av rekkevidde og dybde til karakterene har ulike teoretikere dannet karakterkategorier som kan karakterisere en karakters meningsbærende rolle i fortellingen. Karakterene kan oppleves som runde og flate, statiske og dynamiske, lukkede og åpne, flerdimensjonale og endimensjonale. Mange har betraktet disse kategoriseringene. E.M Forster utviklet de metaforiske begrepene flate og runde karakterer. (Forster [1927] i Helland og Wærp [2005] 2008:105) Mens adjektivet *flat* brukes om karakterer som bare fremstilles med en eller få stabile egenskaper, brukes *rund* om karakterer som har mange egenskaper som gjerne forandrer eller utvikler seg, og som har evne til å overraske. I "Å lese drama. En innføring i teori og analyse" ([2005]2008) forholder de norske litteraturforskerne Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wærp seg heller til kategoriene *statisk/dynamisk* og *endimensjonal/flerdimensjonal*, i stedet for det de mener er "de metaforisk og delvis overlappende kategoriene flat/rund og åpen/lukket" (Helland og Wærp [2005] 2008:106). *Statisk/dynamisk* handler om karakterens utvikling i fortellingen, mens *endimensjonal/flerdimensjonal* omhandler hvilke karaktertrekk som avsløres og i hvilken grad vi får innblikk i karakterens psyke. Begge kategoriene kan sees i sammenheng med Bordwell og Thompsons rekkevidde og dybde. På bakgrunn av disse karakteriseringene kan karakterer i følge Helland og Wærp deles inn i tre hovedgrupper: individualiserte-, typifiserte- og personifiserte dramatiske karakterer (ibid:104).

Individualiserte karakterer karakteriseres som flerdimensjonale i den forstand at de har mange ulike egenskaper. I tillegg er sammensetningen av egenskapene unike, og de kan som regel betraktes som dynamiske. Individualisering betegner ifølge Helland og Wærp (ibid:112) at karakterene fremstilles med mange nyanseskapende differensierende trekk som gradvis avsløres og samlet sett bidrar til at de blir komplekse. Psykologisk realisme i dramaer er ofte etterstrebet og karakterene fremstår gjerne i den sammenheng som motsetningsfylte og

tvetydige og som følge vanskelig å forstå. Slik sett ligner de mer på virkelige mennesker. Fremstillingen av virkelige mennesker er med dette noe individualiseringen går ut på. Individualiserte personer opptrer ofte sammen med *typifiserte karakterer*: Typen kjennetegnes ved at den representerer og tydeliggjør overindividuelle og universelle menneskelige trekk – eksempelvis et moralsk betinget mennesketrekk som sleskhet. Typifiseringen kan også basere seg på alders-, kjønns- og familierelasjoner, yrke, utdanning eller interesser. Typen har også ett dominerende særtrekk – at den kan anses som en karikatur av et menneske ved at forstørringen av et enkelttrekk står sentralt (ibid:107). Til sist betegner Helland og Wærp *personifiserte karakterer* som innebærer en menneskeliggjøring av noe som ikke har menneskelig liv, eksempelvis abstrakte eller døde ting. En personifisert dramatisk person er som regel endimensjonal og statisk. Det skyldes at den ikke forandrer eller utvikler seg bort fra det den i utgangspunktet personifiserer (ibid:114).

Poenget med å trekke frem ulike syn på karakterkategoriseringer er å illustrere at det er fortellingen som setter betingelser for hvordan protagonistene forstås. Tilskuerens grad av engasjement med protagonistene vil avhenge av i hvilken grad fortellingen manipulerer rekkevidden og dybden av kunnskap til karakterene. Fortellingen guider og begrenser, og hvordan dette gjøres i *Six Feet Under* vil bli sentralt i analysen. Helland og Wærps tre hovedgrupper for karakterer skal også brukes i analysen.

Som nevnt fremhever Noël Carroll karakteren som mest avgjørende for det moralske perspektiv tilskueren får på handlingen. Men som vist her er det fortellingen som vil begrense og guide våre forståelser og engasjement med protagonistene. *Six Feet Unders* narrative struktur vil derfor kunne ha innvirkning på tilskuerens forståelser og engasjement med protagonistene.

2.4.1. Protagonisten i fjernsynsfiksjon

Ifølge David Bordwell og Kristin Thompson ([1979] 1997:92) kan vi gjennom utforskning av narrativ form reflektere hvordan fortellingen engasjerer tilskueren. Siden Gaut hevder som kjent at *hva* kunst lærer oss vil essensielt være knyttet til *hvordan* den lærer oss (Gaut [2001] 2005:440) vil fjernsynsfiksjonens fortellerform være et fornuftig utgangspunkt for å forstå hvordan protagonistene i *Six Feet Under* innbyr tilskuerengasjement. Følelser skapt av fiksjonsfortellingen er, som tidligere nevnt, ikke formløse og kaotiske (Gjelsvik 2007:15-16), men inngår i et system for meningsdannelse.

I boken *Television Drama* hevder fjernsynsforsker Trisha Dunleavy at *Six Feet Unders* narrative struktur er et resultat av en kombinasjon av de tradisjonelle hegemoniske fortellerformatene innen fjernsynsfiksjon, dominerende siden femtitallet: *den frittstående serien (series)* og *den evigvarende serien (serial)* (Dunleavy 2009:155). Den frittstående serien kan kort karakteriseres som der karakterer og omgivelser blir resirkulert. Det konvensjonelle er minst å ha en ”story-of-the-week”, og at denne avklares og konkluderes i hver episode. Dette vil si at hver episode inviterer til nye plot og karakterer som løses eller avsluttes i episodens avslutning. I motsetning vil den evigvarende serien, eller såpeoperaen, fortelle en komplett eller kontinuerende historie ved å utspille seg sekvensmessige og lineært i et etablert miljø. Hovedplottet kan enten være åpent (potensielt at det aldri slutter) eller bundet/sluttet (avsluttet innen et begrenset antall episoder). Selv om formatet inkluderer underordnede plot – som begynner og slutter på ulike punkter i fortellingen – er ikke den evigvarende serien pålagt å løse disse plottene i episodens slutt (ibid:51). *Six Feet Under* fortellerform kan sies å være et resultat av en kompleks kombinasjon av disse tradisjonelle formatene, og Dunleavy velger å kategorisere dens struktur som en *serial series* (ibid:155), eller som jeg vil omtale den som, den *frittstående evigvarende serien*². Denne fortellerformen preger også flere av HBOs serier, eksempelvis *The Sopranos* og *Deadwood* (ibid:155). Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Dunleavys teorier i min tilnærming i analysen. Jeg vil vise hvordan *Six Feet Unders* narrative struktur former vårt engasjement og vår forståelse for protagonistene, og engasjerer tilskueren i en dynamisk aktivitet.

I boken *Fortellinger, film og fjernsynsserier* (2004) tar film- og fjernsynsforsker Audun Engelstad for seg forholdet og forskjellene mellom spillefilm og fjernsynsserier. Engelstad trekker frem filmforsker Rick Altman som fremhever dominerende måter film og fjernsynsserier presenterer handlingen på. Den klassiske fortellende filmen har en målrettet form for handling. Hendelsene i en enkelt scenen er først og fremst knyttet direkte til innflytelsen denne hendelsen har til plottet som helhet. Derimot er den typiske fjernsynsserien preget av at handling i en scene er mer tematisk rettet. Sammensetningen av karakterene motiverer handlingen da det er personlighetstrekk ved karakterene som vil utløse konfliktene. Hendelsene gir derfor ifølge Altman i liten grad noen form for handlingsmessig fremdrift (Altman [1987] i Engelstad 2004:51). Jane Feur karakterisering av fjernsynsseriens presentasjon av handling kan sammenlignes med Altmans. Feur mener at fjernsynsseriens fokus er rettet mot selve situasjonen i den aktuelle scenen, gjerne i form av en intens

² Oversettelsen er hentet fra Auden Engelstads bok ”*Fortelling i film og tv-serier*” (2004). Her oversetter han ”series” til den frittstående serien, og ”serial” til den evigvarende serien.

konfrontasjon. Scenen har ofte ikke annen dramaturgisk funksjon enn å vise frem en konflikt som stadig holdes ved like (Feur [1984] i Engelstad 2004: 51). Fjernsynsseriens lille grad av handlingsmessig fremdrift kommer først og fremst av at handlingen spres over en lengre periode enn spillefilmen. For det andre kommer treggheten av at interessefokuset spres over flere karakterer. Dette innebærer at konfliktene utspiller seg etter et annet handlingsmønster i fjernsynsserier enn filmer.

Likevel mener jeg at fortellerstrukturen i film ikke er så langt fra hvordan *Six Feet Under* strukturerer sin fortelling, da spesielt i form av hvordan tilskuerne engasjeres i det episodiske handlingsforløpet. Det finnes dramaturgiske basismodeller som forklarer hvordan tilskueren følger utviklingen i det som skjer. Jeg ser det som nødvendig å kort klargjøre hvordan aktinndelinger og vendepunkter utnyttes for å skape tilskuerengasjement. Jeg har ikke anledning til å gi en grunnleggende oversikt over alle de teoretiske modellene som finnes for aktinndelinger, og mitt mål er heller ikke å føre en teoretisk debatt om akters betydning for fjernsynsfiksjon. Poenget er å vise hvordan jeg metodisk kan og skal tilnærme meg *Six Feet Under* i analysedelen.

2.4.2. Aktinndelinger og vendepunkter

Handlingsstruktur og dramaturgi er selve grunnpilaren i enhver fiksjonsfortelling, spillefilm som fjernsynsserier. Historiene som fortelles behøver et bærende element som holder handlingen sammen, og som gjør det enklere å følge utviklingen i det som skjer. Engelstad hevder at organiseringen av hendelsene er nødvendig for å gripe tilskueren, og dermed engasjere dem i det de ser (Engelstad 2004:62).

Engelstad trekker frem manualforfatteren Syd Field og Robert McKee som fremhever at alle gode spillefilmer deler et grunnleggende trekk, en underliggende styrende modell (ibid:63). Denne rådende dramaturgiske basismodellen kan i følge Engelstad ofte føres tilbake til Aristoteles' *Poetikken* som hevder at handlingen i en fortelling/stykke er delt inn i tre akter: en begynnelse, en midte og en slutt. *Første akt* etablerer miljø, karakter og annen form for bakgrunnsmateriale. Imidlertid dukker det opp en situasjon, eller konflikt (omtalt som den igangsettende hendelsen) som protagonisten må ta stilling til, eller som endrer hennes liv på vesentlige områder. Denne konflikten danner utgangspunkt for annen akt. I *akt to* må protagonisten håndtere konflikten, og dette danner utgangspunkt for utvikling i protagonistens liv. Underveis må kanskje protagonisten revurdere sine tilnærminger til konflikten. Til sist

vinner protagonisten innsikt som skaper utgang fra konflikten. I *tredje akt* besluttes det å gå til handling, og en forløsning følger (Engelstad 2004:63).

Men hvilke aktstrukturer gjelder så når handlingen stykkes opp over tid, slik tilfellet er med *Six Feet Under*? Er Aristoteles' treaktstruktur overførbart? Hvordan er forholdet mellom den enkelte episoden og serien som helhet? Skal hver enkelt episode deles inn i et fast antall akter, eller skal aktstrukturen gjelde for sesongen under ett? Eller kanskje for hele serien?

Ifølge Engelstad er det mulig å anta at en akt og en episode fungerer som en handlingsmessig enhet i en fjernsynsserie. Det vil si at episoden står i forhold til serien som akten står i forhold til spillefilmen. I hver episode av *Six Feet Under* følger tilskueren protagonister og deres prosjekter (dog ikke nødvendigvis med klart definerte begjær og mål) som konkluderes i form av en avsluttende cliff-hanger. Cliff-hanger er et narrativt grep som skaper en dramatisk nerve som neste episode – forhåpentligvis - vil gi en forløsning til (Engelstad 2004:73). Vanligvis vil en *Six Feet Under*-episode ha en rekke underordnede plot som ikke avsluttes i episodens slutt, noe som i følge Dunleavy bringer videre med seg en "unprecedented 'must see' imperative to the drama series" (Dunleavy 2009:217), altså en cliff-hanger.

Problemet med å tenke episoder som tilsvarende akter dreier seg i følge Engelstad om tiden som brukes på aktene, spesielt hva angår første episode. Første episode risikerer å bli altfor detaljert hvis den skal tilsvare hele første akt. I tillegg har ikke *Six Feet Under* en like klar handlingslinje, men baserer seg ifølge Dunleavy på en "open-ended-concept" (Dunleavy 2009:156), som den evigvarende serien. Dette gjør at protagonistene ikke har like klare mål og begjær.

Engelstad mener imidlertid at den frittstående serieepisoden kan betraktes som en spillefilm i miniformat, hva angår handlingsstruktur. Trisha Dunleavy forklarer at den frittstående evigvarende serien har en "story-of-the-week", som blir avklart ved episodens slutt. Lignende mener Engelstad at det frittstående serieformatet som spillefilmen utnytter proporsjonalt balanserte handlingsblokker ved å avslutte en påbegynnende konflikt fra episodens begynnelse. *Six Feet Under* er delvis preget av den frittstående episoden ved at det presenteres et dødsfall i episodens start, som deretter avsluttes med en begravelse i episodens slutt. Det aktuelle dødsfallet skaper ifølge Dunleavy en konseptuell stemning som på en eller annen måte preger protagonistenes liv. På bakgrunn av at serien også bygges på det evigvarende serieformatet, vil ikke nødvendigvis treaktstrukturen være direkte overførbart hvis serien ses i helhet. Årsaken ligger i at formatet baserer seg på multiplotmangfold, en

kumulering av en rekke historier som ikke er pålagt å løses i den episoden de oppstår. Dette vil jeg vise til i analysen.

Siden jeg skal basere mine analyser på utvalgte episoder vil jeg ta utgangspunkt i Aristotelses treaktstruktur i samband med den enkelte episoden. Jeg skal lokalisere den igangsettende hendelsen og de vesentlige vendepunktene. Dette fordi en slik kartleggingen vil synliggjøre hvem som er ment å være episodens protagonister (altså i tråd Michael Evans definisjon – ”den karakteren hvis handlinger vi følger mest” (Evans 2006:75)), i og med at vendepunktene følger protagonistenes utvikling. Det å følge protagonistenes utvikling gjennom aktene mener jeg vil kunne være et viktig verktøy for å se hvordan tilskuerens forståelse, følelser og engasjement skapes med protagonistene. Dette vil jeg vise til i min analyse.

2.4.3. *Stilens betydning*

Det finnes også andre virkemidler enn narrativ struktur og dramaturgiske modeller som kan ha innvirkning på tilskuerens engasjement med protagonistene. Stilpioner David Bordwell hevder at ”[...] style matters because what people call content comes to us in an through the patterns of the mediums techniques” (Bordwell 2005:32). Jeg vil kort drøfte stilens betydning for tilskuerengasjement.

Stil omfavner den audiovisuelle fiksjonens tekniske prosesser. Stilen er nemlig en kombinasjon av teknikker: mise-en-scene, kinematografi, redigering og lyd. Mise-en-scene er iscenesettelse, skuespillerstil, dekorasjon, lys og kostymer. Kinematografi innebærer det som foregår i og med kameraet: kamerabevegelser, blenderåpning, klippkomposisjon, point of view (POV), nære, halvnære eller totale bildeutsnitt. Redigering er montasjen og lyd omfatter musikk, dialog og andre type lyder (Højbjerg 2003:88). David Bordwell definerer stil som ”systematic and significant use of techniques of the medium” (Bordwell 1997:4). Stilen finnes altså i tekstens *betydningsbærende* bruk.

I boken *Figures Traced in Light* (2005) skriver David Bordwell om stilens betydning som følger:

Uten skuespillernes spill, bildeutsnittene, lys, komposisjon, klipping, dialog og musikk ville vi ikke kunne oppfatte fiksjonsuniverset. Stil er filmens følbare tekstur. Denne perseptuelle overflaten møter vi når vi se og hører, og denne overflaten er vårt utgangspunkt når vi beveger oss mot plotet. Tema, følelser – alt det andre som betyr noe for oss (Bordwell 2005:32, oversatt av Solum i Erstad og Solum 2007:56).

Stil kan derfor betraktes som noe mer enn et blott formidlingsmiddel for fortellingen. I tillegg til en audiovisuell fiksjonsfortellings plotsentrerte progresjon vil stilistiske aspekter gi rom for stemningsbasert opplevelseskvalitet. Filmforsker Birger Langkjær påpeker det slik: "[Stilen] utvider den fremadrettede hypotesedannelsen med en akusentrert opplevelsesdimensjon, som riktig nok kan fremheve karakterers psykologiske tilstand, men som også ofte peker ut over denne" (Langkjær 1999:30, hentet fra Solum:2007:30). Likedan hevder Noël Carroll at en audiovisuell fiksjonsfortelling vil være designet for å skape mening. Carroll benytter seg derfor av form og stil som ensbetydende: "According to the functional account of film form, *the form (or style) of an individual film is the ensemble of choices intended to realize the point or the purpose of the film*" (Carroll 2003 i Butler 2010:11, Carrolls kursiv). Her identifiserer Carroll en nyttig metode for hvordan tenke seg stilens funksjon i fjernsynsfiksjon. Stilen må betraktes som mer enn et blott formidlingsmiddel for fortellingen. Eksempelvis streber *Six Feet Under* visuelt etter mer enn å kun skape et ytre. Skaperen bak *Six Feet Under*, Alan Ball, ville frembringe "a visual palate that would not only tell the story of the Fisher and Sons funeral home but also comment on it" (Alan Ball, hentet fra McCabe og Akass 2008:78). Ved å basere seg på narrative temaer utvikler serien dem visuelt og bruker kameraet til å formidle ytterligere informasjon om karakterene.

Spennet i hvordan stilistiske virkemidler kombineres og fungerer bidrar til å utfordre det analytiske arbeidet. David Bordwell og Kristin Thompson fremhever problemet ved fristelsen til å tilegne absolutte meninger til bildeutsnitt, bildeperspektiv, distanser og andre kvaliteter hva angår kinematografi ([1979]1997:239). Ofte kan det være lokkende å tro at et fugleperspektiv presenterer en karakter som forkrøplet og bekjempet. Bordwell og Thompson minner om at virkemidler og effekt alltid stammer fra den totale fiksjonen. Å hvile på formularer vil bety å glemme at fiksjonen operer som et system. Det vil være fortellingens kontekst som bestemmer stilens funksjoner, og derav også dens effekt (ibid). For å kunne si noe om hvordan virkemidlene kombinerer og fungerer følelsesmessig må jeg derfor lese episodene som et eget uttrykk.

Stilen kan sammen med narrasjon formidle en følelsesmessig appell og en invitasjon til et emosjonelt engasjement fra tilskuerens side. For selv om stilen er motivert av forhold innenfor fiksjonsuniverset, så tilfører den filmopplevelsen noe som overskrider fortellingens særlige behov. Videre vil jeg drøfte teorier og metoder som kan vise hvordan tilskueren på bakgrunn av narrasjon og stil kan skape følelsesmessig engasjement til fiksjonskarakterer.

2.5. Emosjonelle engasjement

Dersom tilskuerens følelser er sentrale for etiske vurderinger av en fortelling (Gaut 1998:188, Carroll 1998b:420-421) blir forholdet mellom tilskuer og fiksjonsfortellingen et sentralt spørsmål. Kognitivistene Murray Smith, Carl Plantinga og Margrethe Bruun Vaage utforsker hvordan vi følelsesmessig responderer på karakterer gjennom audiovisuell fiksjon. Deres teorier og modeller virker relevante for min oppgave. Videre vil jeg drøfte disse teoretiske posisjonene. Aller først ser jeg imidlertid nødvendigheten av å redegjøre for Smith og Plantingas perspektiv på tilskuerens emosjonelle engasjement.

Ifølge Carl Plantinga og Murray Smith har tilskuernes affektive engasjement med fiksjonskarakterer normalt vært kamuflert under termen *identifikasjon* (Plantinga 1999:244, Smith 1995:75). I dagligtalen snakker man ofte om å ”leve seg inn i fortellingen”, en beskrivelse ofte omtalt som identifikasjon i filmvitenskapen. Forskere fra den psykoanalytisk orienterte retningen argumenterer for eksempel for identifisering med fiksjonskarakterer. Jean-Louis Baudry og Christian Metz fremholder at tilskueren i møte med film henettes i en drømmeaktig, passiv tilstand hvor hun finner nytelse i patologiske drifter som voyeurisme og narsissisme. Ut ifra den psykoanalytiske retningen er tilskueren altså et slags offer for ubevisste krefter hun selv ikke har kontroll over (Stam 2000:162-165). Som tidligere nevnt benyttet også Platon seg av begrepet i forbindelse med hans bekymring for at identifikasjon med fiksjonskarakterer ville være potensielt forstyrrende for individet (Carroll 1998a:272).

Plantinga og Smith kritiserer bruken av identifikasjon. Plantinga forstår det som villedende: ”identification is misleading because it implies a losing of the self in the other, whereby our identity as a separate individual momentarily becomes lost or weakened as we identify with a character on the screen” (Plantinga 1999:244). Murray Smith mener også at begrepet lett kan gi assosiasjoner til en total oppslukt tilskuer (Smith 1995:1-12). Dette er ifølge Plantinga ikke den eneste måten man kan engasjere seg i karakterer på, og heller ikke nødvendigvis normativt for de fleste tilskuere, da vi ikke trenger å *miste oss selv* i eller fusjonere tankeganger med karakteren for å kunne engasjere oss for fiksjonen (Plantinga 1999:244).

I stedet fremmer Plantinga og Smith begrepet *engasjement*, som er benyttet jevnlig i denne oppgaven. Engasjement karakteriseres som bredere og mer nøytralt da begrepet bedre innlemmer de store variasjonene som karakteriserer tilskuerens orientering mot karakterene (Smith 1995:1-12). Ifølge Plantinga (1999:244) tillater engasjement empati og antipati,

sympati og likegyldighet, og impliserer helt klart ingen sammensmelting av tankeganger eller identiteter.

Smith lanserer videre en modell som deler opp dette engasjementet i ulike nivåer for å beskrive tilskuerens engasjement med karakterer. Den mest utfyllende beskrivelsen av disse nivåene gir han i boken *"Engaging Characters. Fiction Emotion, and the Cinema"* (1995). Her forsvarer han bruken av begrepene sympati og empati for å beskrive tilskuerens engasjement og respons til fiksjonskarakterer, en argumentasjon som følgelig vil bli svært relevant for analysen.

Skillet mellom sympati og empati kan gjerne forstås som distinksjonen å føle *for* og føle *med* mennesker. Smith beskriver sympati som evnen til å forstå, evaluere og respondere på en karakters situasjon og interesser, uten at man nødvendigvis føler det samme som karakterene. I følge Smith brukes empati om psykologiske og fysiologiske reaksjoner hos tilskueren som til en viss grad kan sidestilles med de karakteren gjennomgår (Smith 1995:74). Jeg vil returnere til empati om litt.

Smith hevder at vårt engasjement med fiksjonskarakterer foregår på tre ulike nivåer som til sammen bestemmer graden av sympati vi føler for en karakter. Disse tre nivåene danner det Smith beskriver som sympatistruktur:

- Gjenkjennelse (recognition) av en karakter.
 - Tilpasning (alignment) til eller å komme på linje med en karakter.
 - Alliansedannelse (allegiance) med eller føle lojalitet eller troskap til en karakter.
- (Smith 1995:81-85)³

Fortellingen vil generere gjenkjennelse, tilpassning og alliansedannelse – og fra dette synspunktet blir disse sympatistrukturene abstrakte formidlere. Fortellingen vil bruke varierende teknikker for å kunne produsere disse undersystemene, og ulike teknikker blir fremtredende i de ulike formidlingsstrukturene, og for ulike typer fortellinger. Disse formidlende abstrakter får sin kritiske grunnlag for eksistens gjennom sin evne å forklare de aspektene av tekstelig virkemåte som vedrører vår respons til fiktive karakterer.

Alliansedannelse angår tilskuernes evaluering av karakteren ut i fra visse moralske kriterier, og er derfor svært relevant begrep i min oppgave. Tilskuerens vurdering forutsetter imidlertid gjenkjennelse og narrativ tilpasning, i og med at man ikke kan evaluere en karakter

³ De norske oversettelsene gjenkjennelse, narrativ tilpasning og alliansedannelse er hentet fra Anne Gjelsviks doktorgradavhandling *Fiksjonsvoldens etiske betydninger* (2004).

uten å gjenkjenne ham og få en viss tilgang til hans egenskaper og situasjon (Smith 1995:84). *Gjenkjennelse* beskriver Smith som tilskuernes første og mest basale konstruksjon av en karakter (Smith 1995:82): "the perception of a set of textual elements, in film typically cohering around the image of a body, as an individuated and continuous human agent." (ibid). Siden gjenkjennelse ifølge Smith er basert på konseptet kontinuitet benektes ikke muligheten for utvikling og forandring. Vi mottar og oppfatter karakteren som en integral tekstuell konstruksjon, og akkurat som personer i det virkelige liv kan være komplekse eller inneha motstridende oppfatninger, kan også karakterer det (ibid). *Narrativ tilpasning* handler om i hvilken grad narrasjonen gir tilskueren tilgang til informasjon om en karakter. Konseptet kan finne sin likhet i Gérard Genettes litterære idé om 'fokalisering', som tar for seg hvordan fortellinger kan mate begivenheter til leseren gjennom "linsen" til én spesifikk karakter. Tilpassing blir dannet ved hjelp av to formtilpassede karakterfunksjoner (Smith 1995:83): *Spatiotemporal tilknytning* dreier seg om hvor mye tilskueren 'er med' i karakterers tidsmessige og romlige gang gjennom fortelling. Dette er nært beslektet med David Bordwells begrep *rekkevidde*, som tidligere nevnt. Videre kan den spatiotemporale tilknytningen ses i sammenheng med Michael Evans kortfattede definisjon av en protagonist – altså den karakter hvis handlinger vi følger mest. Jo mer spatiotemporal tilknytning vi får med en karakter, jo mer får vi oftest vite om karakterens trekk og egenskaper (ibid). *Subjektiv tilgjengelighet* dreier seg om graden narrasjonen gir tilgang til karakterens subjektivitet – altså hva karakteren tenker, mener og føler. Slik tilgang kan gis gjennom stilteknikker som dialog, skuespillerstil eller musikk (ibid). Også denne funksjonen er nært beslektet med Bordwells begreper, denne gangen om *dybden* av innsikt i karakteren.

I følge Smith forutsetter de første to nivåene (gjenkjennelse og narrativ tilpasning) kun tilskuerens oppfattelse av elementene presentert i narrasjonen, men under alliansedannelse vil tilskueren foreta en moralsk vurdering av karakteren på bakgrunn av følelsesmessige, sympatiske, reaksjoner. Evaluering har i denne sammenheng både kognitive og affektive dimensjoner hevder Smith: "being angry or outraged at an action involves categorizing it as undesirable or harmful to someone or something, and being affected – affectively aroused – by this categorization" (Smith 1995:84), og kan følgelig ses i relasjon med Gaut og Carrolls posisjon moderat moralisme. Det vil være på bakgrunn av slike evalueringer at tilskuere konstruerer moralske strukturer, der karakterer blir rangert og organisert i preferansesystemer. Smith mener ikke å implisere at tilskuerens forståelse og evaluering av karakterens egenskaper må være enten komplett eller uforanderlig for å oppnå alliansedannelse, men at tilskueren i en gitt begivenhet i fortellingen må tilskueren mene å ha bakgrunn for

evalueringen, i form av mening om de egenskaper som utgjør den gitte karakteren (Smith 1995:85).

Gjenkjennelse og narrativ tilpasning er som nevnt utgangspunkter for alliansedannelse. Tilskueren kan heller ikke danne sympati med karakterer uten disse nivåene. Smiths tredeling av begrepet sympati er klargjørende for å beskrive positive eller negative reaksjoner på fortellingens protagonister. I tillegg gir den oppdelte sympatistrukturen en innfallsvinkel for å fange opp andre faktorer for tilskuerens engasjement – empatiske reaksjoner. Dette skal jeg komme tilbake til. Videre problematiserer Smith koblingen mellom karakterers handlinger og tilskuerens emosjonelle reaksjoner. Hans teorier virker plausible i forhold til min oppgave.

En annen relevans for bruk av Smiths sympatistrukturer i min oppgave er at det tillater sammensatte pluralengasjement. Smith refererer nemlig til engasjement som et flertallsfenomen (Smith 1995:93). Smith vektlegger hvordan tilskueren kan reagere forskjellig på den samme karakteren ulike steder i narrasjonen, og at vi kan allieres med flere karakterer. Alliansedannelser kan dermed være foranderlige. Dette blir aktuelt for min oppgave hva angår utvalg og operasjonalisering, som jeg vil komme tilbake til senere i dette kapitlet.

2.5.1. Moralske strukturer

Smith referer til Noëll Carroll som foreslår faktorer som bidrar til tilskuerens alliansedannelse og moralske perspektiv på handlingen. Carroll hevder at moral og verdier kommuniseres gjennom karakterenes handlinger (Smith 1995:190). Karakterenes handlinger kan nemlig bidra til å kategorisere karakteren som sympatisk eller usympatisk i den narrative konteksten. Carroll vektlegger protagonisters atferd mot mindre karakterer og vice versa, som avgjørende for denne moralsk orienteringen: "Hannay's kindness towards Mrs Jordan in Hitchcock's *39 Steps* (1935), for example, contributes to our positive evaluation of him" (Smith 1995:190).

Smith vektlegger også at den moralske orienteringen gjennom karakteren er en intern funksjon av teksten. Det vil være på bakgrunn av den narrative konteksten av vi vil forme preferanse og hierarkistrukturer til karakterene, relativt til hvilken sympati eller antipati tilskueren får. Smith vektlegger derfor en teksts moralske struktur som avgjørende for hvordan tilskuerne engasjeres. Murray hevder følgende:

our sympathies are determined here not simply by external factors – that is, by our real world attitudes towards collaborators, informers, and the like – but by the internal 'system of values' of the text, in which such real-world attitudes are organized by the on-going placement of characters into positions of relative desirability (Smith 1995:194).

Det vil være på bakgrunn av denne prosessen at tilskuerne former preferanse- og hierarkistrukturer til karakterene relativt til hvilken sympati og antisympati en får. Når en karakter på bakgrunn av eksterne moralske standarder kan være lite foretrukket i en fortelling, kan den samme karakteren internt oppfattes som med høyere moralske standarder enn en annen karakter innenfor samme tekst.

Uansett vil påstander om emosjonell reaksjon til karakterer hvile på antakelser at begivenheter og handlinger har rettferdig avgrensede moralske verdier. Karakterhandling, som ifølge Carroll bidrar til konstruksjonen av karakterer, har bare en bestemmende moralsk valens innenfor grensene av det Smith kaller tekstens ”co-text”. ”Co-text” er det settet av verdier og forståelser som former bakgrunnen for begivenhetene i fortellingen – konteksten innenfor teksten. Individuelle verk vil etablere denne moralske ”co-text” mer eller mindre eksplisitt, for eksempel gjennom å anta at den sosiale konteksten som blir delt med den nåtidige tilskueren vil utføre denne funksjon (Smith 1995:194-195). Tekstene er med dette i overensstemmelse med de verdier den sosiale verden vi lever i har. I dette henseende viser Smith til en fiksjonsfortellings mulighet til å anføre ulike interne verdisystem. Han skiller mellom den *manikeisk moralsk struktur* og *gradert moralsk struktur* som jeg mener vil være et viktig hjelpemiddel for å kunne tilnærme meg en vurdering av protagonistenes narkotikabruk i *Six Feet Unders* gitte ”co-text”.

Den manikeiske moralske strukturen er doktrinen som posisjonerer gode og onde verdier mot hverandre. Dette er en slags polarisering ofte identifisert med melodrama, som diskutert tidligere. Karaktertyper er oftest det narrative element som genererer doktrinen om gode og onde verdier, og blir ofte satt opp imot hverandre ved å ha motstridende mål. Den manikeiske moralske strukturen oppsto på slutten av 1800-tallet og er forstått som den tradisjonelle hegemoniske fortellingen (Smith 1995:197). I dag er den synlig i mange Hollywoodfilmer, fjernsynsfiksjoner og andre populærkulturelle produkter, og blir generert gjennom mange sjangre: melodrama, action, thrillere, horror og lignende.

Til kontrast karakteriserer Smith den graderte moralske strukturen et spektrum av moralske graderinger i stedet for binære motstridende verdier. Karakterer blir ikke fordelt i to leirer - det gode og det onde - men okkuperer en rekke av posisjoner mellom to poler (Smith 1995:207). Smith trekker frem den italienske neorealismen som eksempel på denne moralske strukturen. ”The graduated moral structure is seen as another strategy [that] captures the ’ambiguity’ of phenomenological reality” (ibid). Smith legger imidlertid til at det vil være en feiltakelse å fremholde at den graderte moralske strukturen kun er karakteristisk for

kunstfilmen. Strukturen også kan markere seg i Hollywoodfilmen eller i andre populærkulturelle tekster.

2.5.2. *Empatiens muligheter*

Ifølge Smith innebærer ikke *gjenkjennelse*, *narrativ tilpasning* eller *alliansedannelse* at karakterens følelser projiseres over til tilskueren. Gjenkjennelse og narrativ tilpasning forlanger bare at tilskueren forstår de egenskapene og sinnstilstander som skaper karakteren. Alliansedannelse krever at vi går utover forståelsen ved å evaluere og reagere emosjonelt til de gitte egenskaper og følelser hos karakteren, i konteksten av den narrative situasjonen. Igjen vil tilskueren respondere emosjonelt uten etterligne de følelser som karakteren i følge Smith:

In watching a character perform certain actions, and in seeing the character adopt a certain kind of posture and facial expression, we may infer that the character is in a certain kind of mental state, or possesses certain traits – say anger, anger as the state, or brutality as the trait. These inferences contribute to both our recognition of the character, and to the pattern of alignment, since we are dealing here partly with a question of subjective access; but such inferences in no way mandate that the spectator be moved to think or feel in the same way. (Smith 1995:85)

Vår reaksjon er på denne måten i følge Smith på linje med karakterenes: karakterene kan fremkalle sympati heller enn empati med tilskueren. For å respondere sympatisk på denne måten må mottakeren først forstå den narrative situasjonen, inkludert karakterens egenskaper, interesser og tilstand. Empatiske reaksjoner er ifølge Smith ikke avhengig av slike forståelser. For Smith er empati en del av sympatistrukturen, men samtidig vil sympatistrukturen ha en overordnet funksjon i forhold til empati (Smith 1995:102-103).

Smith deler empati inn i tre prosesser: "emotional simulation", affective mimicry" og "automatic responses". "Emotional simulation" omhandler simuleringen av en karakters følelsesmessige tilstand. Tilskueren vil her forestille seg karakterens opplevelser som om han selv er karakteren. "Affective mimicry" dreier seg om en ufrivillig refleks av karakterenes følelser gjennom for eksempel ansiktstuttrykk. "Automatic responses" dreier seg om de mer mekaniske reaksjonene, eksempelvis skvetterrefleksen, som får tilskueren til å reagere på samme måte som karakteren (Smith 1995:95- 95-102).

Filmforsker Carl Plantinga oppfatter imidlertid empatibegrepet noe forskjellig fra Smith. I boken *"Passionate Views"* (1999) argumenterer Plantinga for at skillet mellom empati og sympati ikke er like klart. Plantinga argumenterer for at både sympatiske og empatiske responser kan involvere felles moralske og affektive oppstillinger til en karakters situasjon. For Plantinga trenger ikke empati innebære at tilskueren etterligner karakterens

følelser, men kapasiteten eller tilbøyeligheten til å vite, føle og reagere *sammenfallende* med hva en annen føler, og prosessen som følger (Plantinga 1999:245).

For å forstå tilskuerens empatiske reaksjon som *sammenfallende* i stedet for etterlignende legger Plantinga frem to prosesser som muliggjør empati med fiksjonskarakterer - "mental simulation og "affective congruence" (Plantinga 1999:245). "Mental simulation" oppstår når tilskueren forestiller seg og dweler over en karakters tilstand. I denne prosessen vil ikke tilskueren nødvendigvis forestille seg å være karakteren, men gjengi seg hva karakteren kan tenke eller føle. "Affective congruence" dreier seg om å respondere sammenfallende på de følelser tilskueren forestiller seg at fiksjonskarakterens føler. Det vil si å respondere på en måte som ytrer fellesskap med og solidaritet til fiksjonskarakterens ønsker og begjær.

Plantinga mener empati vil gjelde for både frivillige og ufrivillige prosesser, og kognitivt bevisste og ubevisste prosesser: "It involves both imagining the situation of a characters from the outside and, perhaps in a few cases, imagining being a character" (Plantinga 1999:247). Men Plantinga fremhever imidlertid viktigheten av at empati avhenger av kausale og temporale prosesser i den narrative teksten. Smith og Plantingas syn diverger derfor i stor grad, ettersom Smith mener at det er kun det sympatiske fenomenet som krever forståelse av den narrative situasjonen, ikke det empatiske (Smith 1995:102).

Den norske filmforskeren Margrethe Bruun Vaages kartlegging av begrepet empati kan imidlertid forene Smith og Plantingas uoverensstemmelser. I sin doktoravhandling *Seeing is Feeling: The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film* (2008) anerkjenner hun empati som en nødvendighet for en vellykket fiksjonsopplevelse, samtidig som hun vedkjenner seg Smiths sympatistrukturer. Bruun Vaage vektlegger at sympati og empati gjerne forholder seg til hverandre i et komplekst samspill (Bruun Vaage 2008:79). Å føle sympati med en karakter kan være en forutsetning for empati, samtidig som empati med en karakterer kan være et utgangspunkt for sympati (ibid 93).

Bruun Vaage følgende definisjon av empatibegrepet:

Empathy is partly and temporarily to experience aspects of someone else's present or expected experience through a shared conscious feeling or subconsciously as a shared neurological state, and understanding this as the other's experience (Bruun Vaage 2008:71).

Bruun Vaages syn på empati er ikke veldig ulikt verken Smith eller Plantinga sine. Smith skiller mellom frivillige empati og ufrivillige empati. Hos Plantinga er tilskuerens forståelse av den narrative situasjonen en forutsetning, mens hos Smith er den ikke det. Bruun Vaage

skiller mellom kroppslig og imaginativ empati, og disse prosessene vektlegger hun ulikt i forhold til den narrative situasjonen, men kan settes i sammenheng med Smiths sympatistrukturer.

Kroppslig empati dreier seg om automatiske responser, hvor følelsesmessige og kroppslige tilstander kan simuleres mellom fiksjonskarakteren og tilskueren. Det kan være å selv føle tristhet når man opplever at noen gråter, eller selv å le når man ser andre le (ibid:69). Humoristiske reaksjoner som automatisk respons er noe jeg vil utdype mer senere. Anne Gjelsvik (2004) velger å kalle slike empatisk responser for emosjonell gjenkjennelse. Gjelsvik vektlegger hvordan fiksjon kan forstørre hendelsene, samtidig som følelsene knyttet til en situasjon kan overføres til tilskueren og dermed danne følelsesmessig forbindelser mellom karakter og tilskuer (Gjelvsik:2004:188). I denne oppgaven velger jeg å anse begge forskernes tilnærminger til automatiske responser som relevante, og forbundet med hverandre. For at slike reaksjoner skal kunne oppstå forutsettes det imidlertid at narrasjonen har gitt en viss tilgang til den narrative situasjonen og karakteren. Jeg kommer derfor til å se Bruun Vaages prosess om kroppslig empati (og Gjelsviks emosjonelle gjenkjennelse) i sammenheng med Smiths nivåer gjenkjennelse og narrativ tilpasning.

Imaginativ empati er å forestille seg å være karakteren, å vite hva karakteren vet, dens ønsker og begjær og gjennom dette å simulere det karakteren føler (Bruun Vaage 2007:30). Imaginativ empati kan sidestilles med Plantingas "mental simulation" og "affective congruence", altså å forestille seg og respondere sammenfallende på de følelser tilskueren forstiller seg at fiksjonskarakteren føler. For at slike responser skal oppstå er tilskueren avhengig av kjennskap til og sympati med karakteren. Jeg kommer derfor til å se imaginativ empati i sammenheng med Smiths sympatistrukturer, da særlig alliansedannelse, som ifølge Smith er forutsetningen for følelsesmessige reaksjoner.

Empatiske og sympatiske responser samarbeider i prosessen med å skape tilskuerens engasjement. Min innfallsvikle blir å anerkjenne empatiske responser i større grad i sympatistrukturen enn det Smith selv velger å gjøre. Jeg må tilslutt fremheve at selv om Plantinga, Smith og Bruun Vaages empatiperspektiv er noe ulike har de opprinnelse fra samme forskningstradisjon og deres modeller i større grad utfyller enn oppjonerer mot hverandre.

2.5.3. Mer empati – humor som emosjonell respons

Siden Noël Carroll som kjent mener en fiksjonsfortelling kan være følelsesmessig prefokusert på bakgrunn av sjanger (Carroll 1999:21-47 i Gjelsvik 2007:15), kan genrekategorier være en forutsetning for tilskuerens reaksjoner. Genrekategorier kan veilede våre reaksjoner og begrense oss til å oppfatte fortellingen en viss måte. Akass og McCabe beskriver hvordan *Six Feet Under* er vanskelig å plassere i genremessig termer: "it walks a fine line between comedy and tragedy; it teeters in the edge of unbearable poignancy before tipping over into conry melodrama" (McCabe og Akass 2008:80-81). Humor er en sterk avgjørende del av tilskuerens følelsesmessige respons til serien. Jeg ser derfor nødvendigheten av å se litt nærmere på humor som emosjonell respons.

Dirk Eitzen har gjennom artikkelen "Emotional Basis of Film Comedy" argumentert for humor som følelsesmessig respons. Han hevder at hvis følelser kan defineres som en mer eller mindre automatisk respons som "when triggered incline us to think and act in particular ways" (Eitzen 1999: 85) vil humor definitivt kunne forsvares som emosjon. "When we find something funny, we are inclined not to take it terribly seriously or, at least, to view its seriousness from arms' length, and to signal this disposition by smiling or laughing" (ibid). Videre argumenterer han for humor som følelsesmessig reaksjon ved å anse latter og smil som avgjørende for sosiale situasjoner: "Laughter invites playful engagement and fosters social cohesion. Smiles appease aggression, strengthens social bonds, and facilitate the exchange of warmth and affection" (ibid).

Eizen presenterer ulike teorier som har forsøkt å gi innsyn i humoristiske reaksjoner fra audiovisuell fiksjon. Den første stammer fra Bordwell og Carrolls syn på en fortelling som problemløser, og tilskueren som aktivt deltakende i denne prosessen. Bordwell og Carroll hevder at opplevelsen av humor er et resultat av uforutsette løsninger på narrasjonens konseptuelle problem. Hovedårsaken til humoristiske reaksjoner kommer fra tilfredsstillelsen av forventning og å oppdage løsninger på problemer. Eizen kaller dette "incongruity-resolution theory" (Eitzen 1999:94). Den andre teorien kaller han "tension-relief theory" som stammer fra Ed Tans teorier om at gleden av humor kommer fra frigjøringen av emosjonell spenning. Denne spenningen kan eksempelvis oppstå fra en sosialt stressfull situasjon i narrasjonens kontekst. Den tredje kaller Eizen "superiority theory" som fremholder at humor er en egoistisk tilfredsstillelse og bekreftelse. Ved å føle seg oss som en del av en privilegert gruppe kan våre latter og smil bli rettet mot andre "ikke-privilegerte" (ibid:95).

Eizen argumenterer imidlertid for at teoriene ikke kan bringes til samsvar: "... none of them is fully compatible with any other because each proposes a radically different

explanation for the fundamental pleasure of humor” (ibid:95). Mens ”incongruity resolution” kan stemme bra med humoren i *Frihetens Regn*, kan den ikke forklare humoren i *Da han møtte henne*, mener Eizen (ibid). Eizen forstår altså disse teoriene hver for seg som delvise forklaringer for latter og andre gledesresponser tilskueren får av film.

I stedet argumenterer han for en mer enhetlig teori. Eizen anser humor opplevd fra film som utvidelse av en partikulær emosjonell respons til hverdagslige erfaringer, og stressende erfaringer anser han som særlig avgjørende. Humoren beskriver han som en funksjon for å hjelpe oss å håndtere stressfulle omstendigheter ved å holde stresset på avstand. Hvis vi eksempelvis er offer for en praktisk spøk, vil humoren distansere oss fra å miste ansikt.

Eizen anerkjenner forskjellen på virkelig og fiksjonell humor. Fiksjonen kan fremstille humoren med spesielle utfordringer som aldri blir erfart i hverdagens virkelighet. For det andre behøver ikke en morsom scene å ha utspring fra hvordan en karakter reagerer på situasjonen, men heller ha bakgrunn i fortellingens diskurs. I tillegg vil tilskueren frigjøre seg fra forlegenhet ved å være en observatør. Observatørrollen bidrar som en sikkerhetsfaktor for tilskueren, da de vet det er fiksjon og deres latter mot en karakter ikke pålegger en virkelig fornærmelse (ibid:98).

Til tross for at humor i en fiksjonsfortelling vil være fiksjonell vil humoren tilskueren opplever være av samme art som i virkeligheten – en utvidelse av en speifikk emosjonell respons til hverdagslige stressfulle situasjoner. Den produserer glede ved å først presentere en stressende eller utfordrende situasjon, for så å tillate tilskueren til å observere det som fiksjon, som ikke ment for å gjøre seriøs skade eller fornærmelse (ibid:98-99).

Eizens teori om humor i fiksjon anser jeg som fruktbart i mine analyser, da denne kan forklare følelsesmessige responser i tråd med Bruun Vaages perspektiver på både kroppslig og imaginativ empati. Humor kan både være en kroppslig respons som kan simuleres mellom karakter og tilskuer, men den kan også være en respons som krever utstrakt kjennskap til protagonisten og den narrative situasjon. Humoristisk respons vil på en side kun kreve gjenkjennelse og narrativ tilpassning, men på en annet nivå også alliansedannelse.

2.6. Analytiske muligheter, metodiske utfordringer og en oppsummering

I dette kapitlet har jeg først og fremst redegjort for legitimiteten av å kunne gjøre moralske vurderinger av fiksjonsfortellinger, for å deretter greie ut om legitimiteten av å kunne betrakte

Six Feet Under på et kunstnerisk verdigrunnlag. Dette kom jeg frem til gjennom drøfting av Beardsleys og Mullins kvalitetskriterier i tillegg til fjernsynsforskeres ulike syn på *Six Feet Under* som kvalitetsfjernsyn.

Videre har jeg vist til ulike posisjoner innen etisk kunstkritikk og ved hjelp av Gaut og Carrolls teorier drøftet nødvendigheten av å inkludere både teksten og tilskueren som faktorer for moralske vurderinger av en fiksjonsfortelling. Carroll og Gauts posisjon moderat moralisme inviterer slike innganger da de anser tanker og følelser skapt fiksjonelt som etisk relevante. Jeg vil vektlegge *Six Feet Unders* narrasjon og stil, med fokus på protagonistens rolle, som det mest sentrale perspektivet i analysene, ut i fra hypotesen om at følelsesbasert etikk/moral kan være mulig og relevant. Denne hypotesen hviler blant annet på perspektiv fra nyere kognitiv filmforskning som jeg har gjort rede for her. Bakgrunnen for mitt analytiske ståsted ligger som nevnt i denne retningens fornyede fokus på følelsenes betydning for narrativ forståelse, og retningens vekt på systematiske undersøkelser av hvordan noen karakteristika ved et verk skaper bestemte følelser. Hvordan fiksjonsfortellingen skaper engasjement gjennom narrasjon og stil, og hvordan tilskueren responderer på dette blir derfor analysens sentrale omdreiningspunkt. Jeg har vist hvordan følelser og fornuft, eller emosjoner og kognisjon, ikke står i noe motsetningsforhold. De ulike modellene for narrasjon, dramaturgi, stil, sympati og empati kan faktisk utfylle hverandre. I mine analyser vil jeg derfor anvende Smith, Plantinga og Bruun Vaages teoretiske modeller, supplert med de narrative, dramaturgiske og stilistiske perspektivene som drøftet, for å se hvordan tilskueren moralsk vurderer protagonistenes narkotikabruk.

Jeg vil følge Noëll Carrolls råd om hvordan analytikeren med seg selv som detektor kan undersøke hvordan bestemte følelser vekkes eller skapes i møte med konkrete verk (Carroll 1999 i Gjelsvik 2007). Min egen reaksjon som arbeidshypotese, så og si.

Et viktig utgangspunkt for å kunne drøfte tilskuerens moralske vurdering av protagonistenes narkotikabruk i *Six Feet Under*, vil være å granske tekstens interne verdisystem. Murray Smith vektlegger viktigheten av måten protagonistenes holdninger, særtrekk og egenskaper organiseres i teksten som vesentlig for hvordan tilskueren engasjeres for dem og strukturerer dem i preferansesystemer. "The Pilot" sitt interne verdisystem vil av den grunn fungere som springbrett for moralsk evaluering av protagonistenes narkotikabruk.

Jeg vil begynne min analyse ved å nærlese *Six Feet Unders* protagonister i seriens første episode "The Pilot" ved hjelp av Murray Smiths sympatistrukturer, supplert med de empatiske modellene og narrativ teori og stilteori som drøftet her. Dette fordi denne episoden etablerer det jeg vil argumentere for er seriens protagonister. Hvordan serien introduserer sine

karakterene er vesentlig da den allerede her legger klare føring for hvordan tilskueren vil oppleve dem og organisere dem i tekstens interne verdisystem. Det er vanlig i en series første episode at miljø, karakterer og annen form for bakgrunns materialet etableres. Det inngås en ”pakt” med tilskueren om hvem vi skal sympatisere med, og hva disse protagonistenes prosjekter og mål går ut på (Engelstad 2004: 63).

For å kunne få grep om tilskuernes evaluering av protagonistenes narkotikabruk er det videre viktig å etablere de enkelte av protagonistenes egenskaper og særtrekk. I følge Smith er det på bakgrunn av narrasjonens servering av særtrekk og egenskaper at tilskueren evaluerer dem som sympatiske, eventuelt usympatiske. Helland og Wærps karakterkategorier vil her bli behjelpelige. Videre vektlegger Smith viktigheten av karakterens adferd og handlinger som avgjørende for å kunne si noe om tekstens moralske struktur, eventuelt som gradert eller manikeisk.

Etter å ha analysert og drøftet den første episodens moralske struktur og etablert tilskuerens kjennskap til protagonistenes holdninger og særtrekk, vil jeg analysere hvordan tilskueren engasjeres med protagonistene som bruker narkotika i episoden ”Life’s Too Short” (01:09). I denne episoden er det to av protagonistene (David og Ruth) som benytter narkotika, som og er to av de protagonistene tilskueren får kjennskap til gjennom den innledende episoden (som jeg vil vise til).

Six Feet Under handler som nevnt ikke eksplisitt om narkotikabruk. Siden oppgavens omfang og lengde er begrenset har utvalg av episoder for analyse vært vanskelig. Et krav er at narkotika skal brukes av protagonistene, og for å ta hensyn til en helhetlig lesning av det narrative forløpet vil jeg ta utgangspunkt i første sesong. Å velge vilkårlige episoder fra alle fem sesongene vil bety å glemme at fortellingen operer i et system for meningsdannelse. Ut i fra dette resonnementet velger jeg å anse sesong som én helhet – en komplett fortelling. Dette betyr imidlertid ikke at jeg vil ta hensyn til hele sesongen i min analyse, men være en implisitt faktor i min analyse av ”The Pilot” og ”Life’s Too Short”.

Protagonisters narkotikabruk er tilfellet i både ”The Pilot” og ”Life’s Too Short”, som begge er episoder i første sesong. Årsaken til at jeg velger ”The Pilot” er som nevnt for å etablere seriens anføring av interne verdisystem. Årsaken til at jeg velger ”Life’s Too Short” (01:09) som analyseobjekt kommer av at denne episoden har et større omfang av protagonistenes narkotikabruk enn tidligere episoder (episode to til åtte). På bakgrunn av oppgavens omfang og for å få mest mulig ut av hver analyse, anså jeg ”Life’s Too Short” som mest aktuell. Likevel vil ”Life’s Too Short” som utvalg kunne forme et feilaktig inntrykk til leseren om hvordan narkotikabruk vanligvis innlemmes i seriens handlingen. I mange

episoder er narkotikabruk ofte en realistisk del av miljøet, som ikke tar en stor del av handlingsforløpet, men heller mer implisitt tilstedeværende. I ”Life’s Too Short” kan narkotikabruken oppleves som en mer sentral tematikk, siden den er mer tilstedeværende og integrert i handlingsforløpet. Dette anerkjenner jeg og forstår, og vil derfor ikke generalisere mine funn til *Six Feet Under* som helhet. Jeg mener for øvrig å løse reliabilitetsproblematikken ved å ha ”The Pilot” som analyseobjekt. I ”The Pilot” fungerer narkotikabruk som en realistisk del av miljøet, og ikke en tematikk eller gjenstand for handlingsforløpet. Av den grunn vil mitt utvalg ha utspring fra begge de to mulige fremstillingsmåtene av narkotikabruk i *Six Feet Under*. Likevel innser jeg at mine funn ikke kan generaliseres.

En problematisk variabel i dette utvalget er det at episodene ikke følger hverandre, men kommer som nummer en og ni i rekken. Tilskueren vil derfor imellom disse episodene ha langt større informasjon om protagonistene enn de får fra den innledende episoden. Smith, Bordwell, Plantinga, Bruun Vaage vektlegger jo viktigheten av å betrakte den narrative situasjonen kontekstuell og helhetlig lesning. For å få en så kontekstuell lesning som mulig vil jeg imøtegå det narrative informasjonsgapet mellom episodene ved å kort fortelle om protagonistenes narrative prosess frem til den aktuelle episode for analyse. I tillegg gir appendiksen bakerst i oppgaven beskrivende synopsiser av alle episoder i første sesong.

Det finnes belegg for å kunne basere mine analyser på enkeltepisoder. Murray Smith fremholder som nevnt at alliansedannelser kan være foranderlige gjennom det narrative forløpet. Smith vektlegger hvordan tilskueren kan respondere forskjellig på den samme karakteren ulike steder i det narrative forløpet. Å betrakte protagonistene sammenhengende blir derfor ikke nødvendigvis presserende for å fullt ut forstå våre engasjement. Som tidligere nevnt er også *Six Feet Unders* narrative struktur basert på en kumulering av det frittstående serieformatet og det evigvarende serieformatet. Fordi *Six Feet Under* baserer seg delvis på det frittstående formatet vil en enkeltepisode kunne betraktes som en helhetlig fortelling – med en begynnelse, en midtdel og en slutt.

Jeg vil også å ta utgangspunkt i den dramaturiske basismodellen for treaktstruktur i mine analyser. Jeg vil lokalisere den igangsettende hendelsen og de vesentlige vendepunktene. Dette fordi kartleggingen av de vesentlige vendepunktene vil synliggjøre hvem som er ment å være episodens protagonister (altså i tråd Michael Evans definisjon – ”den karakteren hvis handlinger vi følger mest” (Evans 2006:75), og i og med at vendepunktene følger protagonistenes utvikling. Disse perspektivene vil bli supplert med Trisha Dunleays betraktninger av den frittstående evigvarende seriestrukturen. Dette tillater

flere innganger i betraktning av hvordan episodene guider og begrenser våre engasjement for protagonistene.

Ved siden av disse mer overordnede perspektivene på fiksjonsopplevelse vil jeg i analysekapitlet også trekke inn ulike teoretikers perspektiv på *Six Feet Under*. Gjennom boken ”*Reading Six Feet Under. Tv To Die For*” (red. McCabe og Akass 2005) utforsker blant annet Jane Feuer seriens tematikk, karakterer, narrativ, stil og kontroverser. Hennes perspektiv vil trekkes inn der det er relevant.

3: De interne verdisystem – en analyse av ”The Pilot” (01:01)

3.1. Synopsis - ”The Pilot”

På julaften er begravelsesdirektøren Nathaniel Samuel Fisher involvert i en trafikkulykke og blir drept. Ruth Fisher har vanskeligheter med å håndtere ektemannens bortgang og har flere raserianfall. David, den yngste sønnen og som i all hemmelighet er homofil, ble værende hjemme for å hjelpe faren med familieforetaket. Han føler intet annet enn forferdelse og bekymring for muligheten å nå måtte fortsette i sin forhatte jobb for all fremtid. Clair Fisher, tenåring og yngst i søskenflokk, får nyheten om farens død rett etter å ha røyka amfetamin og må beherske sine reaksjoner. Nate Fisher, eldst av Fishersøskene, returnerer hjem fra Seattle i forventning om å feire en avslappende jul. På flyturen til Los Angeles møter han Brenda Chenowith, som han i vente på faren har sex med i flyplassens forsyningkott. Nates hjemkomst blir strabasiøs da han blir tvunget til å holde Clairs hemmelighet, trøste Ruth da hun innrømmer utroskap mot Nathaniel, og motta fornærmelser fra David som oppigjennom årene har opparbeidet et sterkt nag mot han. Før Nathaniel Fisher har rukket å bli kald i graven, får David en invitasjon til å forene familieforetaket deres med begravelseskjeden ”Kroehner Services”. Ruth ber Nate om å bli værende hjemme i Los Angeles en stund til.

3.2. Problemstilling

”The Pilot” er *Six Feet Unders* første episode. Episoden vil derfor kunne etablere det Murray Smith beskriver som gjenkjennelse, tilpasning og alliansedannelse med protagonistene Nate, David, Clair og Ruth. Hvordan den første episoden tilpasser og allierer tilskueren med protagonistene er vesentlig da den allerede her kan legge klare føringer for hvordan tilskueren vil evaluere dem og organisere dem i tekstens interne verdisystem. At miljø, karakterer og annen form for bakgrunnsmateriale etableres, er vanlig i en series første episode. På denne måten inngås en pakt med tilskueren om hvem vi skal sympatisere med (Engelstad 2004:63).

Å få forstå det interne verdisystem blir viktig i denne analysen. For å få grep om hvordan tilskuerens moralsk kan vurdere protagonistenes narkotikabruk i ”Life’s Too Short” er det viktig å se på hvordan narrasjon og stil etablerer tilskuernes kjennskap til og engasjement for protagonistene allerede i den første episoden. Dette vil skape et mer helhetlig

perspektiv på den videre lesningen og analysen. Et helhetlig perspektiv på protagonistenes særtrekk, egenskaper og holdninger er relevant for å forstå vårt engasjement. Analysen av det ”The Pilot” vil av den grunn på ett nivå også fungere som en ansats til analysen av ”Life’s Too Short”. Analysen vil ikke ha den etiske vurderingen av narkotikabruk som sitt mest sentrale omdreiningspunkt. Når det er sagt, skal det etiske perspektivet ligge i bunn for analysen, og analysen vil derfor være av like stor viktighet for oppgavens problemstilling. Som jeg vil vise i dette kapitlet vil det interne verdisystem i ”The Pilot” være en viktig variabel for videre analyse og forståelse av protagonistene som benytter narkotika.

Spørsmålet jeg først og fremst skal besvare her er:

Hvordan legger episodens narrasjon og stil opp til at vi skal forstå dens interne verdisystem?

Murray Smith og Noël Carroll hevder at moralsk orientering gjennom karakterer er en intern funksjon av den narrative teksten, og Smith eksemplifiserer med ulike narrative doktriner (for eksempel den klassiske fortellerformen og kunstfilmnarrasjonen) for å vise til hvordan moralske strukturer dannes i de ulike narrasjonsformene (Smith 1995). Jeg forstår dette som at *Six Feet Unders* narrative struktur er en viktig variabel for forståelsen av tekstens interne verdisystem.

Six Feet Unders interne verdisystem kan erkjennes gjennom hvordan narrasjonen fremkaller tilskuerengasjement – hvordan vi følelsesmessig engasjerer oss for karakterene. Som nevnt, hevder Bordwell og Thompson at vårt engasjement for protagonistene og fortellingen blir guidet og begrenset av tekstens narrativ form. Gjennom en slik utforskning kan vi reflektere over hvordan fortellingen engasjerer tilskueren (Bordwell og Thompson 1997:92). For å forstå hvordan protagonistene i *Six Feet Under* skaper tilskuerengasjement er seriens narrative struktur et fornuftig utgangspunkt. Jeg vil derfor trekke inn Trisha Dunleavys tilnærming til *Six Feet Unders* narrative struktur, samt Audun Engelstad betraktninger av den dramaturgiske basismodellen, som begge ble beskrevet i forrige kapittel. Jeg mener Dunleavys og Engelstads betraktninger er fruktbare tilnærminger for å forstå tilskuerens engasjement for protagonistene.

Som antydnet til tidligere mener jeg *Six Feet Unders* fortellermåte kan knyttes til kunstfilmnarrasjonenens karakterfremstillinger. Dette innebærer at fortellingen er preget av psykologisk komplekse karakterer. Gjennom denne analysen vil jeg argumentere for denne tilknytningen, da jeg mener dette vil ha utslag for tilskuerens engasjement for protagonistene og for tekstens interne verdisystem.

Gjennom utforskning av narrative formen, vil jeg vise hvordan episodens narrasjon og stil skaper en karakterdrevet fortelling. Denne karakterdrevene utnyttelsen argumenterer jeg for at skaper en fordypning og kompleksitet for tilskuerens engasjement, med foranderlige moralske strukturer. Analysen går derfor i detalj gjennom å følge hele den narrative prosessen. Dette fordi kontekstuell lesning er viktig for hvordan teksten fremstiller protagonistenes egenskaper, særtrekk og holdninger, som tilskuerne evaluere protagonistene ut fra og derfra danne moralske strukturer.

Aller først vil jeg vise hvordan første akt etablerer kjennskap til protagonistene og danner tilskuerengasjement. Dette gjøres ved å analysere episodens innledende scener nokså detaljert siden disse scenene etablerer hva jeg argumenterer for som gjenkjennelse, tilpasning og emosjonell gjenkjennelse til seriens protagonister. Hvordan narrasjonen introduserer disse er vesentlig, da narrasjonen allerede her legger klare føringer for tilskuerengasjement.

3.3. Første akt: Presentasjon av protagonistene

Begravelsesdirektør og eier av "Fisher & Sons Funeral Home", Nathaniel Fisher, er på vei til flyplassen for å hente sønnen Nate, som i anledningen kommer hjem fra Seattle for å feire jul. I likbilen sin kjører han gjennom Los Angeles' gater og synger til julesangen fra bilradioen, mens han røyker sigaretten sin. Hans kone, Ruth Fisher, ringer. Hun befinner seg hjemme på kjøkkenet med David, yngstesønnen, som leser avisen mens han overhører samtalen mellom foreldrene. Ruth minner Nathaniel på at hun har glemt å kjøpe "that soya stuff Nate drinks", og vil at han skal kjøpe dette, siden hun allerede har nok å gjøre. Ruth fanger lyden fra Nathaniels røyking over telefonene, hisser seg opp og kjefter på han. Nathaniel, med fortsatt røyken i munnen, humrer over kona, mens hun å skravler om at kundene ikke vil ha sine avdøde kjørende rundt i noe som lukter aksebeger. Nathaniel nikker, samtykker og kaster sigaretten ut førervinduet, før han sier adjø. Da Nathaniel har lagt på telefonen lener han seg mot passasjeretsetet og finner en ny sigarett. I det han fyrer opp kjører en buss i full fart inn i førersiden. Likbilen skyves igjennom gatene helt den treffer en parkert bil.

Samtidig, på kjøkkenet i Fisherhuset, fortsetter Ruth og David å snakke om Nathaniel og familiebedriften. Gjennom dialogen informeres vi om at David er ansatt i familiens begravelsesbyrå, og jobber sammen med sin far. Samtidig viser han et litt feminint kroppsspråk sittende ved kjøkkenbordet med beina i kryss opptatt av å fjerne brødsmuler fra kjøkkenbordet. Ruth minner han om begravellesvisningen og at han burde gjøre seg klar til arbeid.

Etter å ha landet på flyplassen forsøker Nate og ta igjen ei kvinne med ravnsvart hår. Da Nate kommer frem til henne, fortsetter han å snakke som om han gjenopptar en pågående samtale: "So, I enjoyed talking to you about that whole shitasu thing. I really hope that plans out for you". Hun sier at hun gjerne kan arbeide med han en gang. Ivrig gir han henne nummeret sitt. - I'll be here until the 29th, sier han. Brenda ser han uavbrutt inn i øynene. Nate blir brydd og avbryter pinligheten. Han forteller unnskyldende at hans far egentlig skulle ha møtt han. - I could give you a ride, sier kvinnen. - Oh.. I'm sure he'll be here soon enough, svarer han. - I wasn't talking about that kind of ride, svarer hun tilbake med et lurt smil. Han ser på henne først som et spørsmålstegn, men forstår raskt hva hennes intensjoner er. De ender opp på flyplassens forsyningskott og har sex innimellom vaskebøtter, strøvsugere og annet rengjøringsutstyr.

I Fisherhuset er David på arbeid, og snakker med en etterlatt, sørgende eldre herre. I kisten ved siden av dem, ligger en eldre dame. Davids telefon ringer. Han unnskylder seg og trekker seg tilbake. Det er hans lillesøster Clair. Hun kjører bil, hører på høy rockemusikk, og velger heller å skrike inn i telefonen enn å skru ned volumet på bilstereo. "Is Nate there yet? "Nope", svarer David. "I thought he was coming today so we could do that forced Christmas Eve family thing. Because there are some really excellent parties I could be going to." David ynker seg, og påpeker at dette er den eneste gangen i året hvor hele familien samles. Clair samtykker, men fornedrer David da hun sammenligner han med den amerikanske fjernsynsevangelisten Pat Robinson. Clair sier hun kommer, men at hun skal innom noen venner først. Hun legger på, slenger telefonen fra seg, sier "fucking boyscout", og gasser på.

Imens forbereder Ruth middagen. I det hun tar steika ut av ovnen, ringer telefonen. Med irritabel og stresset stemmeleie svarer hun: "Hello.... This is Ruth Fisher..... Yes, I'm his wife. What is this about? What!" Ruth kaster telefonen på gulvet, og blir stående stille en stund mens hun stirrer på den. Straks får hun et kraftig utbrudd. Hun kaster steika, kniver, og alt annet hun finner på kjøkkenbenken, rundt seg. David, som befinner seg i etasjen under, og bistår begravelsen, hører levenet, unnskylder seg og løper fra gjestene. Da David ankommer kjøkkenet har Ruth satt seg i fosterstilling på golvet, lent mot kjøkkenskapene. Mat og kjøkkenartikler ligger spredt utover gulvet. David spør hva som har skjedd. Rolig og behersket svarer hun: "There's been an accident. The new hearse is totaled. Your father is dead. Your father is dead and my pot roast is ruined".

På flyplassen, eller nærmere bestemt forsyningskottet, kysser Brenda og Nate hverandre, mens hun masserer ryggen hans. Telefonen ringer, og Nate påpeker at det mest

sannsynlig er hans far. "Hey Dad!... Oh Dave. Hey! Merry Christmas" Brenda kysser han samtidig på magen, og Nate fniser. "Of course I'm okay. Couldn't be better in fact. What? David beklager og sier "I hate to have to be the one to tell you."

Clair befinner seg samtidig i en folksom leilighet, som ikke utpreger seg til å være av den mest flidde: stumpe sigaretter og fluer på en pizza, og folk som inhalerer cannabis og crystal (amfetamin). Clair følger nøye med på gutten ved siden av seg som fyrer opp en bong. "This is just speed right? Promise me this isn't crack. I'm having Christmas Eve dinner with my demented familiy. It'll be wierd enough without being high on crack." "No, it's just crystal meth. It just makes everything burn a little bit brighter. And it makes sex, like, totally primal", svarer gutten mens han lener seg mot henne og overrekker bongen. Clair ser han dypt inn i øynene før hun samtykker og tar et drag. Clairs telefon ringer, og i den andre enden er David, som forteller om dødsulykken. "What!?" Ehm.. yeah.. sure. Okay. I'm on my way". Hun går tilbake til vennene sine og sier hun er nødt til å gå. Gutten protesterer umiddelbart, og spør henne om hun kommer tilbake. "I don't think so. My dad just got hit by a bus, and it broke his neck, and he's dead. I gotta pick up my mom and bring her to the morgue so she can identify his body", svarer Clair med gråten i halsen. Folkene rundt henne begynner å le. "No, I'm not kidding. This is actually happening. And now I'm high on crack!" Gutten korrigerer henne og sier: "crystal". Clair hisser seg opp. "Whatever! So I guess this whole hellish experience I'm about to go through is just gonna burn a little bit brighter now, right? Great! Thank you! Fuck!" Clair tar veska si og løper ut.

Første akt beskrevet kan karakteriseres som det Audun Engelstad kaller den igangsettende hendelsen (2004:63). Som kjent vil første akt i treaktstrukturen etablere miljø, karakterer og annen form for bakgrunnsmateriale, samtidig som det vil dukke opp en situasjon som karakterene må ta stilling til – et slags vendepunkt. Nathaniels død kan være situasjonen som forårsaker et slikt vendepunkt som vil prege karakterenes liv, og blir av den grunn en slags igangsettende hendelse.

Som kjent hevder Trisha Dunleavy at anslaget i en frittstående evigvarende episode er hentet fra den frittstående episodiske strukturen hun kaller "story-of-the-week" (Dunleavy 2009:156). I en vanlig *Six Feet Under*-episode utspilles dette følgende: I begynnelsen av hver *Six Feet Under* episode presenteres et dødsfall. Hvert dødsfall blir punktert med en navneplate, som ligner det man kan se på en gravstein, fullstendiggjort med karakterens fulle navn og årstall for fødsel og død. Navneplaten fades deretter til hvitt, kanskje for å foreslå reisen til etterlivet. Dødsfallet kan etablere stemning i episoden og trigger derifra utfall for hvordan protagonistene opererer innenfor det. Årsaken til dødsfallet, familien til avdøde,

hvordan den avdøde levde sitt liv eller stemningen dødsfallet fostrer, kan være faktorer som pryder den videre historiens utvikling og være grunnlag for ytterligere fordypning i protagonistene. Dunleavy mener at den frittstående evigvarende episodens ”story-of-the-week”, kan være viktig for forståelsen av episodens utvikling og mening (ibid 156).

I den frittstående evigvarende serien vil imidlertid ikke episodens ”story-of-the-week” operere som rådende eller tjenelig for episodens historie. Dette er for eksempel kjent fra detektivseriens konvensjoner som forteller en komplett og avsluttende historie innenfor hver enkelt episode. Den frittstående evigvarende serien vil heller etablere det Dunleavy kaller en ”conceptual tension”. I *Six Feet Under* eksemplifiserer dødsfallet episodens stemning og preger det episodiske innholdet, gjestekarakterene og hvordan karakterene operer innenfor det. ”The Pilot” sin ”story-of-the-week” blir for øvrig litt annerledes enn de påfølgende episodene, da dødsfallet inviterer tilskueren til å engasjere seg for, og etablere, protagonistene, samt etablere tematikk og miljø for seriens videre handling som helhet.

Jeg mener at den igangsettende hendelsen og episodens ”story-of-the-week” i første akt har skapt, i Murray Smiths terminologi, gjenkjennelse og narrativ tilpasning til Nathaniel, Ruth, David, Clair, Nate og Brenda. Men vi vet foreløpig ikke stort mer enn hvordan de ser ut, hva deres relasjon er til hverandre, og noen av deres karaktertrekk. Ruth kan forstås som hjemmeværende husmor med en nevrotisk personlighet. Hennes nevrotiske egenskaper kommer i størst grad frem gjennom dialog med Nathaniel og David. David fremtrer som både ydmyk og forståelsesfull, men også som en dørmatte i relasjonen med Clair. Nate og Brenda gjenkjenner og tilpasser narrasjonen tilskueren til som single, eventyrlystne og alternative med få barrierer (sex på bøttekottet). Clair kan forstås som en rebelsk tenåring som henger med uflidde typer, bruker narkotika og som ikke har mye respekt for sin familie (eksemplifisert her med hennes adferd mot David). Første akt har imidlertid gitt større narrativ tilpasning til Ruth, David, Nate og Clair enn Nathaniel og Brenda. Gjennom en slik tilpasningen kan tilskueren forstå at de førstnevnte er seriens protagonister. Slik sett kan vi lese første akt gjennom karakterene og forstå deres opplevelse og reaksjoner via den narrative tilpasningen innefor sympatistrukturen.

Jeg vil imidlertid hevde at første akt ikke gir grunnlag for sympati med karakterene, ut ifra det tredje nivået av Smiths sympatistruktur, nemlig *alliansedannelse*. I åpningsscenen presenteres tilskueren for en tilsynelatende vanlig mann som omkommer i en trafikkulykke rett etter en samtale med sin kone. Vi har blitt tilpasset karakterene berørt av situasjonen og presenteres for de pårørendes reaksjoner. Dette forutsetter en mulig sympati med karakterene. Men i denne akten tror jeg imidlertid dette aspektet i større grad er med på å fremkalle empati

enn sympati (i betydningen alliansedannelse). Tilskueren opplever nødvendigvis ikke Ruth, David, Nate og Clair som sympatiske karakterer selv om vi kan forstå hvordan de opplever situasjonen gjennom narrativ tilpasning. Clair er et godt utgangspunkt for min argumentasjon. Tilskueren har blitt tilpasset Clair og kan oppfattes som en aggressiv, rebelsk, uforskammet rusmisbruker som bruker sin tid til å henge med uflidde typer. På bakgrunn av dette opplever nødvendigvis ikke tilskueren Clair som en sympatisk, men tilskueren kan uansett kunne engasjeres i hennes situasjon, *til tross* for hennes karaktertrekk. Anne Gjelsvik vektlegger viktigheten av følelsesmessig gjenkjennbarhet som sentralt ved tilskuerens engasjement med fiksjon og fiksjonskarakterer (Gjelsvik 2004:188). Hun legger vekt på hvordan fiksjon kan forstørre hendelsene samtidig som følelsene for en situasjon kan overføres til tilskueren. Clair, Nate, David og Ruths opplevelse av Nathaniels død, eller tilskuerens egne erfaring av nære dødsfall, kan trekkes frem som slike følelsesmessige forbindelser mellom karakter og tilskuer. Jeg vil derfor hevde at første akt i første episode gjør at vi kan leve oss inn i Ruth, David, Nate og Clairs situasjon gjennom gjenkjennelse, narrativ tilpasning og følelsesmessig gjenkjennbarhet (kroppslig empati), men ikke gjennom alliansedannelse. Derfor har vi ikke fått tilstrekkelig med informasjon til å etablere noen klar moralsk struktur i serien. Til tross for dette, kan tilskueren imidlertid forstå gjennom tilpasningen og den emosjonelle gjenkjennelsen at Nate, David, Ruth og Clair vil være seriens protagonister. Det vil si ”dens handling hvis fortellingen følger mest” (Evans 2004). Den emosjonelle gjenkjennelsen kan derfor legge grunnlag for vårt engasjement til fortellingen. Den emosjonelle gjenkjennelsen blir ført gjennom den narrative strukturens oppbygning, det vil si gjennom den første aktens igangsettende hendelse og ”story-of-the-week”.

En tankevekker i relasjon til den første akten er at den igangsettende hendelsen ikke klart definerer protagonistenes mål, ønsker eller begjær eller prosjekt, som er vanlig for eksempel i den klassiske dramaturgien kjent fra film (se Engelstad 2004). Protagonistenes mål eller prosjekt bruker ofte å være motivasjonen for tilskuerens engasjement i filmfortellingen. I *Six Feet Under* er heller vårt følelsesmessige engasjement basert på det jeg argumenterer for å være emosjonell gjenkjennelse til situasjonen, servert gjennom den første aktens igangsettende hendelse og ”story-of-the-week”. Rick Altman og Jane Feuer hevder som kjent på hver sine måter at fjernsynsfiksjonen har liten grad av handlingsmessig fremdrift, og at det er karaktersammensetningene som motiverer handlingen (i Engelstad 2004:51)⁴. Dette kan

⁴ I forrige kapittel beskrev jeg Rick Altman og Jane Feuer karakterisering av fjernsynsfiksjonens dominerende måte å presentere handlingen.

delvis forklare tilskuerens engasjement for historien i "The Pilot", men jeg mener for øvrig at Dunleavy kommer med en mer presiserende klargjøring.

Den frittstående evigvarende serien innehar det Dunleavy kaller en *konseptuell åpenhet*. Nathaniels dødsfall vil nemlig ikke fungere som seriens overordnede historie på lik linje med den frittstående serien, der omgivelser og karakterer resirkuleres. Formatet har heller en "open-ended concept" og kan på denne måten inkorporere episodiske historier til et ellers evigvarende handlingsforløp, kjent fra den evigvarende serien. Tilskuerens engasjement til protagonistene blir derfor ikke etablert av deres "prosjekter" eller mål. I *Six Feet Under* blir den konseptuelle åpenheten betont av slagordet "Når døden er ditt levebrød, hva er meningen med livet?". Sloganet rammer inn hvordan alle historier flyter igjennom serien, samtidig som den beskriver seriens gjennomgående handling. Ifølge Dunleavy gir dette den frittstående evigvarende serien en såpeoperalignende "sense of a future" (ibid 155).

Men hva er det da som engasjerer tilskueren til å ville følge handlingen videre? Dunleavy hevder at aspektet med den konseptuelle åpenheten forutsetter at historien avhenger av gjennomtenkte og individualiserte protagonister. Hun utdyper imidlertid ikke hva hun mener med dette, men det kan være snakk om at serien bygger på en karakterdrevet fortelling, der engasjementet heller rettes mot karakterenes tilstand, enn et klart motivert handlingsforløp. Dette vil jeg argumentere for gjennom å videre følge den dramaturgiske basismodellen for handlingsforløp.

I følge Engelstad vil andre akt i den dramaturgiske basismodellen bestå av presentasjon og utvikling. Gjennom forskjellige former vil protagonistene få stadig tiltakende konfrontasjoner med omverdenen/og eller seg selv (Engelstad 2004:63). Slike konfrontasjoner vil derfor kunne øke tilskuerens informasjon og viten om protagonistene, og legge grunnlag for seriens fremkalling av mulige sympatiske eller empatiske responser til protagonistene. Videre vil jeg vise hvordan første del av andre akt øker vårt engasjement gjennom å være en karakterdrevet fortelling. Dette gjør jeg gjennom en diskusjon om *karakterfordypning*.

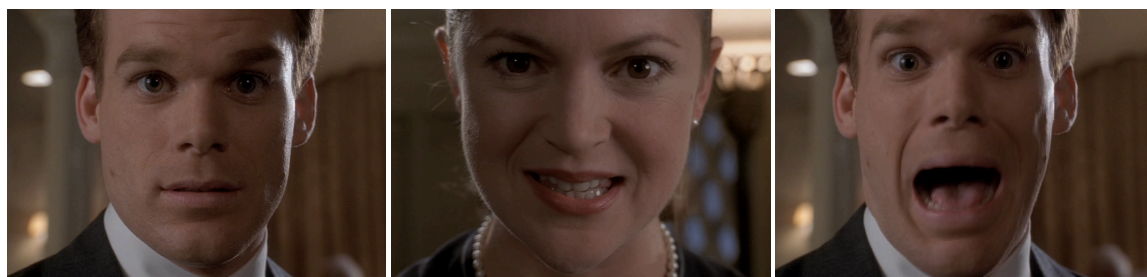
3.4. Den karakterdrevne fortellingen – fordypningen

Som tidligere drøftet, hevder Bordwell og Thomopson at tilskuerens tilgang til karakterenes egenskaper, kvaliteter og indre liv blir guidet og begrenset av den fiksjonsfortellingens manipulering av blant annet *dybde* ([1979] 1997:103). Videre viser jeg hvordan episodens utnyttelse av karakterfordypning er en av faktorene som bidrar til å fremme det jeg kaller en

karakterdrevet i stedet for plotdrevet fortelling, og hvordan dette på vei kan antyde tekstens interne verdisystem.

Brenda tilbyr Nate å kjøre han til likhuset. Under bilturen snakker Nate åpent om sine familiemedlemmer og spesielt forholdet til sin far, som under oppveksten ikke var spesielt god. Samtidig er også Clair og Ruth på vei til likhuset. Ruth gråter og Clair er stresset over sin påvirkede tilstand.

David derimot er nødt til å returnere til den pågående begravelsen i Fisherhuset. En horde av mennesker fyller visningsrommet der den døde ligger. Klassisk lett musikk spilles i scenens diegesis. I et halvtotalt bildeutsnitt kommer en kvinne frem til David. Hun åpner samtalen ved å komplimentere hans musikkvalg i begravelsen, men drar ut samtalen i det lange og det breie, uten å gi David mulighet for innskytelser. Hun forteller om alle begravelsene hun har vært i, hvilken type musikk hun liker, at hun studerte musikk osv. Samtidig stryker hun David på armen. Kvinnen fremstilles som intens, og dette påvirker David som uttrykker mer og mer fortvilelse over kvinnens tilstedeværelse. Dette poengteres da det klippes til Davids subjektive point-of-view av kvinnens ansikt mens hun snakker. Uventet, innimellom kvinnens prat, hallusinerer han at kvinnen begynner å snakke om han: "You think I'm really boring, don't you? Well get used to it. Because now that you're father is dead you can forget about going to law school. It's just you and dead people and freaks like me for the rest of your life". Gjennom hallusinasjonen klippes nære bildeutsnitt mellom kvinnen og David (se figur 1). Nærbildet av kvinnen representerer Davids subjektive point-of-view, mens nærbildet av David understreker hans reaksjoner på hallusinasjonen han hører. Hans reaksjon eskalerer i et skrik. Klippet i et halvtotalt bildeutsnitt viser at kvinnen trekker seg unna i forskrekkelse og mennesker som snur seg i forbauselse.



Figur 1: Tre klipp som illustrerer Davids opplevelse av kvinnens nærvær.

For det første skaper denne scenen narrativ tilpasning i funksjonen subjektiv tilgang til Davids psykiske tilstand. Jane Feur hevder i "*Reading Six Feet Under, Tv to die for*" at *Six*

Feet Under utnytter slike ”wish-fullfilment point-of-view shots” for å skape subjektive portretteringer av karakterens ønsker og begjær. (Feur 2007:152) Det gis dermed tilgang til Davids subjektivitet ved at han hallusinerer sin sinntilstand: sin reaksjon på farens død, hans frykt og ønsker for fremtiden, og dette poengteres via hans subjektive point-of-view.

For det andre mener jeg at det på bakgrunn av Davids subjektive portrettering, dannes en moralsk struktur som kan alliere tilskueren med David. Vi er narrativt tilpasset Davids situasjon, og kan derfor ha forståelse for hans reaksjoner. Kvinnens attityde fremstår samtidig som urimelig der hun står og maser, og dermed dannes muligens en moralsk struktur hvor tilskueren opplever kvinnen til å inneha negativ moralsk valens relativt til David. Dette kan også sies og understrekes av kvinnens stemmeleie som er tynn og pipete. Disse elementene i fremstillingen av kvinnen kan gjøre at hun lettere assosieres med en *typifisert dramatisk person*. Siden Helland og Wærp som kjent karakteriserte den typifiserte karakteren som representant og tydeliggjør av overindividuelle og universelle menneskelige trekk (Helland og Wærp [2005] 2008:107), kan kvinnens mennesketrekk i denne sammenheng representere og tydeliggjøre ufordragelighet eller utiltalenhet, som kan forstås som negativ moralsk valens.

Helland og Wærp fremholder at typifiserte karakterer ofte opptrer i sammenheng med individualiserte karakterer (ibid:113). Tidligere i fortellingen beskrev Nate David som en kontrollfrik i bilturen med Brenda. I denne scenen mistet han kontrollen. Ved å stille Davids egenskaper i kontrast til hverandre kan det skapes en kompleksitet og tvetydighet i fremstillingen av ham. Jeg mener fortellingen skaper en tvetydig fremstilling av Davids særtrekk og egenskaper som kan minne om hvordan Helland og Wærp karakteriserte *individualiserte dramatiske personer*, som ifølge dem fremstilles som blant annet motsetningsfylte og flerdimensjonale (ibid:112). En slik dobbeltydighet kan i tillegg til å skape nysgjerrighet om David og være et dramaturgisk grep for å fremme realisme og ”virkelige mennesker”. Siden relevansen av dette tilter, komme jeg tilbake til dette senere i analysen.

Parallelt befinner Nate seg på likhuset sammen med Ruth og Clair, og Brenda som tilbydde seg å kjøre han. Ruth vil at han skal identifisere Nathaniels kropp, da hun ikke makter. Samtidig vil Clair iherdig snakke med han og drar Nate med seg i enden av korridoren. Clair tripper. Hun forteller at hun er høy på amfetamin (crystal), føler hun kommer til å kollapse, men har ingen anelse om det kommer av farens død eller amfetaminene. Nate hisser seg opp. ”Don’t be such a narc! We smoked pot at Thanksgiving!”, motsvarer Clair. ”Look I have to og identify our dead fathers body. I’m sorry

you're having a bad drug experience, but deal with it!" Opphisset forlater Nate henne. Clair blir stående igjen hjelpsløs. Denne scenen kan danne en moralsk struktur som allierer tilskueren med Nate. Clair fremstår som utakknemlig og uflidd relativt til Nate, som kan skape moralske preferansestrukturer. Clair kan oppleves for å ha en negativ moralsk valens, mens Nate blir mer attråverdig for tilskueren.

Likhusarbeideren åpner døra inn til kjølerommet hvor Nathaniel befinner seg. Nate går frem til båra og stivner. Likhusarbeideren åpner glidelåsen på likposen og tilskueren ser Nate i et nærbilde. Han ser engstelig ut. Da han identifiserer faren på tralla, hallusinerer Nate i et subjektiv point-of-view at Nathaniel snakker med han. "Well, well. The prodigal returns. This is what you're been running away from your whole life buddy boy. Scared the crap out of you, when you were growing up, didn't it? And you thought you'd escape, well, guess what? Nobody escapes." Nathaniel hånflir i slutten av dialogen. Det klippes tilbake til et nærbilde av Nate. Gjennom ansiktsuttrykkene kommuniserer han sine følelser som kan fremkalle tilskuerens forståelse av han som undertrykt Nathaniel.

Skaperen bak *Six Feet Under*, Alan Ball, peker på at spøkelser blir benyttet som en dramatisk teknikk for å gi subjektiv fordykning til protagonistene. Spøkelser blir således brukt i *Six Feet Under* for å artikulere en karakters indre dialog, beskriver Ball (Ball i Feur 2007:154). Dette blir gjeldende her. Nathaniels spøkelse kan uttrykke Nates interne konflikter med faren og frykt for døden. Tidligere fikk også tilskueren informasjon om Nates forhold til Nathaniel, og hallusinasjonen kan verifisere deres forhold til hverandre. Fordypning i Nate psyke kan gjøre tilskueren narrativt tilpasset protagonisten gjennom en subjektiv tilgang. Nates hallusinasjon av Nathaniels spøkelse kan også bidra til dannelsen av en moralsk struktur hvor tilskueren allierer seg med Nate. Dette mener jeg understrekes av Nathaniels usympatiske attityde mot Nate, hans hånflir og skremmel.

Som nevnt over, er den frittstående evigvarende serien, ifølge Dunleavy, avhengig av veloverveide og gjennomtenkte individualiserte karakterer for å bevare langsiktighet, eller "sense of future". Dunleavy beskriver hvordan serieformatet benytter seg av en stor besetning av karakterer, men avhenger av et mindretall av protagonister som vi kommer på innsiden av (Dunleavy 2009:155). Jeg velger å kalle dette for *karakterfordypning*. Karakterfordypning kan beskrives som en narrasjonsteknikk som stuper dypt inn i karakterenes mentale tilstand. David og Nates hallusinasjoner kan være en slik form for karakterfordypning. Bordwell og Thompson mener at tilgang til en karakterers mentale subjektivitet vil øke tilskuerens engasjementet med en karakterer (Bordwell og Thompson [1979]1997:105). Protagonistene

Nate og David blir her sonderet gjennom det Smith kaller subjektiv tilgang gjennom nivået narrativ tilpasning, som kan skape sterkt følelsesmessig engasjement mellom karakter og tilskuer, da tilskueren både opplever sympatiske responser og alliansedannelse. Grunnen til at tilskueren kan oppleve dette engasjementet så sterk kan delvis forklares av *graden* tilgang tilskueren får. Murray Smith fremholder at en fortelling kan variere grader av hvordan tilskueren får tilgang til karakterenes subjektivitet – alt fra gjennomslutlig til ugjennomslutlig tilgang til subjektiviteten. (Smith 1995:143). Gjennom David og Nates hallusinasjonen har tilskueren fått en klar, subjektiv tilgang, da deres mentale tilstand og følelser kommuniseres med gjennomslutlighet. Tilskueren kan derfor oppleve å være på innsiden av Nate og Davids mentalitet på bakgrunn av denne *karakterfordypningen*.

Karakterfordypningen gir grunnlag for kunne karakterisere *Six Feet Under* som en *karakterdrevet* i stedet for plotdrevet fortelling, som ofte er vanlig for fjernsynsfiksjoner. Dunleavy vektlegger hvordan karakterene er levende emblematiske for den frittstående evigvarende seriens konsept og stemning. På bakgrunn av sitt ensemble av karakterer og sin konseptuelle åpenhet tilrettelegger *Six Feet Under* for å kunne bære og formidle en rekke ”character arcs” (Bordwell 2006:30). Det vil si at flere karakterer kan utvikles simultant, men også individuelt. Hver enkelt protagonist er viktige for vårt engasjement for serien og karakterfordypning er essensielt for å opprettholde engasjementet gjennom en frittstående evigvarende serie. Når sant skal sies har fortellermåten til nå har gitt større spatiotemporal tilgjengelighet og subjektiv tilgang til Nate og David, enn Ruth og Clair, og vi har også blitt alliert med de førstnevnte. Ifølge Trisha Dunleavy (2009:155) er slike hierarkidannelser vanlig i en frittstående evigvarende episode. I denne episoden opplever tilskueren å få større bredde av orientering til protagonistene Nate og David, enn Clair og Ruth. Imidlertid veksles dette ifølge Dunleavy fra episode til episode. Eksempelvis gir narrasjonen en større bredde av orientering til Clair i episoden ”The Foot” (01:03), mens i andre episoder kan protagonistene få lik grad av narrativ tilpasning. Uansett vil dette tilsi at tilskueren kan oppleve et tydeligere og større engasjement for Nate og David i denne episoden.

Six Feet Unders narrative struktur, karakterisert som en frittstående evigvarende serie, bidrar i sterk grad til å skape en karakterdrevet fortelling. Den narrative strukturen mobiliserer sine tilskuere i en sterk dynamisk aktivitet med (utvalgte) protagonistene. Dette gjøres ved at strukturen har en konseptuell åpenhet til nye historier og fokuserer på karakterens mentale tilstand, og subjektivitet, her gjennom hallusinasjoner, eller karakterfordypning.

At fortellingen oppleves som en karakterdrevet fortelling og i stor grad fordyper seg i seriens protagonister (så langt Nate og David) kan si noe om episodens interne verdisystem.

Dette kommer av fortellingens til nå gjennomsiktede subjektive tilgang ovenfor Nate og Davids mentale tilstand gjennom hallusinasjoner. Til nå har episoden formet det Smith kaller en "revealed interiority" (Smith 1995:214). Det vil si at når en karakters psykiske egenskaper blir entydig eller tvetydig avslørt, vil den moralske strukturen kunne oppleves som det Murray Smith kaller "Hollywood Manichaen", eller hollywood-manikeisk. Smith fremholder det hollywood-manikeiske interne system som moralsk okkult gjennom sine protagonister: "a Manichaean moral structure which is initially hidden ('occulted'), but which the action of the drama reveals with absolute clarity". Fordi teksten fokuserer på karakterene og gir rekkevidde og dybde i deres mentale subjektivitet vil det moralske landskapet kunne bli tydelig avslørt på menneskelige, personlige grunnlag. Altså kan moralen være gjemt og innkapslet i protagonistene (ibid:205). Nates problemer med faren og Davids redsel for sin fremtid kan fungere som slike moralsk okkulte teknikker, der moralen blir personlige. I denne forbindelse vektlegger Smith at denne form for moralsk struktur vanligvis vil avhenge av en moralsk forløser i fortellingens slutt, for å kunne bli definert som "Hollywood Manichaen": "a final dramatic turn forcefully reveals the true moral world" (Smith 1995:206). Dette kommer jeg tilbake til senere i analysen. Nå skal jeg først og fremst vise hvordan narrasjonen og stilen kompliserer den moralske strukturen nettopp i kraft av sin karakterdrevne fortellerform.

3.5. Den karakterdrevne fortellingen - kompleksiteten

Craig Wright, skribent og forlegger for HBO hevder at "unlike other TV shows, which might be more explicitly plot-driven, a huge focus of *Six Feet Under* is to show the complexity of the people". (sitert i Hofler 2002, hentet fra Feur 2007:155). Her skal jeg vise hvordan fremstillingen av protagonistene som komplekse vil fragmentere våre engasjement, skape tvetydige moralske strukturer og derav gradere tekstens interne verdisystem.

Nate, Clair og Ruth er hjemme fra likhuset. David blir fortvilet da han skjønner at de ikke har tatt med seg faren tilbake fra likhuset. Brødrene blir stående å krangle. Tilskueren oppfatter her at brødrene ikke har noe særlig godt forhold, noe som blir understreket av at Clair bryter ut midt imellom kjeftsmellingen: "Jesus! Get your dick's out and measure them! Let's get this over with!" Siden fortellermåten har lagt opp til vår sympati og allianse med både Nate og David mener jeg at den moralske strukturen er tvetydig. Imidlertid kan tilskueren på bakgrunn av dialogen oppfatte David som vennelig og ufordragelig, da han håner Nate på flere punkter om sin uvitenhet om begravellesbyråbransjen. Dette kan understrekes av Davids fremtredelse som autoritær kontrollfrik.

David's autoritære rolle utdypes og forsterkes da Nate i neste scene kommer ned til restaureringsrommet i kjelleren. David og hans medarbeider Rico Diaz gjør Nathaniels kropp klar til begravelse. Rico blir i ekstase av å treffe Nate igjen, og viser frem bilder av sin fire år gamle sønn, og forteller at han og hans kone Vanessa har en ny gutt på vei. Det blir god stemning. David avbryter hyggestunden og instruerer Rico strengt til å jobbe videre. Tilskuerens autoritære oppfattelse av David kan imidlertid bli snudd på hodet da hans elsker Keith ringer. David mister ansikt og ber Keith om å vente, slik at han kan ta samtalen uten oppsyn fra Nate og Rico. Han går ut i gangen og snakker lavt. Hans handlinger antyder at verken Nate eller Rico vet noe om hans homoseksuelle legning. Dette kan fremstille hans karakter som både undertrykt og nevrotisk.



Figur 2: Det totale bildeutsnittet skaper ingen fokalisering, og tilskueren må kunne aktivere seg og tolke for å forstå hendelsene.

Morgenen etter får Ruth et mentalt sammenbrudd. Ruth, Nate og Clair er samlet på kjøkkenet. Mens Clair spiser frokost mimrer hun om sin far. Clairs dialog og kroppsspråk kommuniseres lystigere enn hvordan narrasjonen tidligere har fremstilt henne. Ruth reagerer likevel på typen av minner Clair har. "Your father did so many wonderful things for you, and that is all you can think of?", sier hun ergerlig mens hun vasker kjøkkenbenken. Uventet kaster hun kluten fra seg mens hun skriker ut: "He was a good man!", og løper fra kjøkkenet. Tilskueren blir her narrativt tilpasset Ruth gjennom hennes nevrotiske og hissiges egenskaper, og følelsesmessig kan man respondere sympatisk på dette. På bakgrunn av vår til nå narrative tilpasning til Clair og Ruth, kan det være vanskelig å danne en moralsk struktur. Tilskueren har blitt empatisk engasjert i dem på bakgrunn av emosjonell gjenkjennelse, men vi har ikke blitt alliert med dem i tråd med Smiths siste nivå i sympatistrukturen. De stilistiske teknikkene gir heller ikke grunnlag for subjektiv tilgang til karakterenes indre liv (se figur 2). Scenen består av kun én langtagning i et totalt bildeutsnitt og varer i 40 sekunder. Dette gir tilskueren stor grad av frivillighet til å observere bildeflaten og karakterene på egenhånd, uten noen form for *fokalisering*, det vil gjennom linsen til en partikulær karakter (Smith 1995:83)

Dette kan igjen skape vanskeligheter for å se hvilken karakter tilskueren skal forstå denne scenen igjennom. Scenen gir derfor lite grunnlag for klar subjektiv tilgang, og tilskueren kan oppleve å måtte være aktiv og tolke hendelsene. Jeg kommer tilbake til effekten av dette senere.

Tilskueren blir sympatisk gjenforent med David i neste scene. David arbeider med Nathaniels lik. Det klippes til et nærbilde av David som uttrykker dyp konsentrasjon. Plutselig dukker Nathaniels spøkelse opp bak han. Han lener seg over skulderen til David og sier "Oh no, you're doing me? You're the worst one we've got. [...] You never really had any aptitude for this stuff". David blir stille, men kommer etter hvert med motsvar: "I know. And what did I do with my life. I went to school to learn exactly how to do this stuff. Other kids my age were going to frat parties, I was draining corpses and refashioning severed ears out of wax. And I did it all for you. I did it to make you happy, you ungrateful son of a bitch". Denne scenen danner en moralsk struktur der vi kan sympatisere med David. Dette understrekes av Nathaniels usympatiske atferd mot sin sønn. Som nevnt er ikke portretteringen av spøkelser spøkelser per se, men en metode for å frembringe karakterens indre dialog. (Ball i Feur 2007:154). Spøkelse Nathaniel kan på denne måten bli en subjektiv portrettering av Davids indre tanker og følelser. Tilskueren kan dermed bli narrativ tilpasset i dybden av Davids subjektivitet som skaper forståelse for David motforestillinger mot faren, og sin sinne mot Nate.

Neste dag er Nathaniels begravelse, og det er visning i Fisher-huset før begravelsen. Clair og Nate sitter i sofaen og klager til hverandre om deres livssituasjon. Dialogen dem imellom gir subjektiv tilgang på Nates fortid, nåværende livssituasjon og tanker om fremtiden. Han viser tydelig frustrasjon over sitt liv. Clair prøver å muntre han opp. Ruth befinner seg samtidig på soverommet og gjør seg klar til begravelsen. Nathaniel dukker opp i speilbildet, sittende på sengekanten. Han sier "I know, Ruth. I know everything". Ruth sier ingenting, men lukker øynene og kommuniserer et sørgelig blick. Til tross for at Ruth kommuniserer sine indre tanker, gir ikke denne hallusinasjonen er klar subjektiv tilgang til Ruths mentale tilstand. Her skapes en nysgjerrighet gjennom en spatiotemporal tilgjengelighet til Ruths tanker. I tråd med Bordwell teorier kan tilskueren her engasjeres gjennom sine hypotesedannelser (Bordwell 1985:37) om hva som skjer med Ruth og de mulige utfallene av hallusinasjonen hennes.

Til Davids forargelse kommer Davids kjæreste Keith til Nathaniels visning. De begynner å diskutere, da David frykter at hans nærvær vil avsløre han som homofil. David

presiserer at dette er ikke tiden for han å bli ”political”. Keith viser imidlertid ikke annet enn kjærlighet til David, men etterhver hisser også han seg opp og sier: ”What is this? We can fuck, but I can’t be a shoulder for you too cry on?” Tilskueren vil trolig oppleve David som relativt urimelig i forhold til Keith. Keiths intensjoner tyder på å være godhjertede. Det kan derfor dannes en moralsk struktur som etablerer David med negativ moralsk valens.

Ruth kommer bort til David og Keith, og viser forbauselse for at David er venn (Davids ord) med en politimann. Ruth går så bort til ektemannen. Hun begynner å gråte. David tar seg av henne og fører henne inn i sørgerommet. Nate, som har fulgt med, forundrer seg over dette. Han forstår ikke hvorfor Ruth ikke kan gråte i andre personers nærvær. Clair forteller at de alltid tar personer inn i det rommet for å ikke gjøre andre personer ubekvemme. Nate hisser seg opp. ”This is not about the other people!”, sier han høyt.

Nate følger etter Ruth og David inn i sørgerommet. Ruth gråter høylytt og David klarer ikke å roe henne ned. Uventet kommer hun med sjokkerende innrømmelser om utroskap over flere år. Hun hadde møtt en mann i kirka som tok henne med på teltturer. David reagerer med avsky på innrømmelsene, mens Nate ender opp med å trøste henne. Med Nates godhjertede reaksjoner kan tilskueren oppleve han med positiv moralsk valens. Det kan derfor danne en moralsk struktur som skaper troskap til Nate, relativt til David som fremstilles usympatisk.

Likevel kan tilskueren oppleve å bli sympatisk gjenforent med David allerede i neste scene, da han i sin forargelse over morens handlinger og Nates godhjertethet langer ut mot sin partner Keith. Keith ber David om å roe seg ned, og forteller at alt vil gå bra. ”I know. I’ll be the strong one, the stable one, the dependable one, because that’s what I do. Everyone around me will fall apart because that’s what they do”, forteller David. Keith stryker han over kinnene. David fjerner fort hånden, men dytter bort i han med hofta for å signalisere han takknemlighet og kjærlighet til ham. Her blir tilskueren narrativt tilpasset Davids tanker og følelser om moren og Nate. Samtidig viser Keith sin kjærlighet til han. Sammensetningen av disse tilpassningene kan skape dannelsen av en moralsk struktur det tilskueren allieres med David, og tilskueren oppfatter han med positiv moralsk valens.

Nate og Ruth oppholder seg fortsatt i sørgerommet. Nate holder rundt moren mens hun gråtende forteller inngående om sine grunner for utroskapen. Narrasjonen tilpasser oss dermed Ruths situasjon, noe som gir tilskueren en forståelse for utroskapen. Dette kan danne en moralsk struktur som allierer oss med Ruth, fordi vi kan forstå henne med positiv moralsk valens. Nates omfavnelser og trøst av henne kan også oppfattes som sympatiske egenskaper. Dette gjør at vi allierer oss med dem begge.

Til nå har jeg vist hvordan narrasjon og stil kan skape *karakterkompleksitet* gjennom sin karakterdrevne fortellermåte. På bakgrunn av den konseptuelle åpenheten og faktumet at serien benytter seg av mange "character arcs" skapes flyktige og komplekse engasjement. Tilskueren får et allvitende perspektiv på protagonistenes handlinger, holdninger og egenskaper ved at handlingen stadig forflyttes mellom ulike karakterer. Fortellingen forflytter også stadig tilskuerens tilpasning til protagonistene. Eksempelvis har tilskueren frem til nå fått mulighet til å iakta David i mange ulike lys og vinkler, på bakgrunn av hvordan de øvrige protagonistene oppfatter han. Vårt engasjement til David kan derfor oppleves som komplekst og tvetydig. Det samme gjelder for Ruth – hennes utbrudd på kjøkkenet, hennes hallusinasjon av sine avdøde ektemann på soverommet, og hennes innrømmelser om utroskap og hennes nevroser og lit til Gud. Moralsk evaluering kan kompliseres her, spesielt med hensyn til hvordan våre sympatier (i betydning alliansedannelse) stadig endres.

Mye av årsaken til at vi kan oppleve karakterene som komplekse er den stadige forflytningen mellom gjennomsliktig subjektiv tilgang, der tilskueren får dypdykk inn i protagonistenes mentale tilstand, til ugjennomsliktig subjektiv tilgang, der tilskueren i større grad må fortolke informasjonen servert. David Bordwell oppfattelse av realisme i kunstfilmen er at den påvirker filmens romlige og tidsmessige konstruksjon. Valgene sprer seg fra en dokumentarisk objektiv virkelighet, til en intens psykologisk subjektivitet (Bordwell 2002:97). Jeg mener *Six Feet Under*, representert ved "The Pilot" utnytter begge disse formene, og fremmer realisme på lik linje som Bordwell hevder kunstfilmen gjør. Fortellingen veksler stadig mellom de mer de mer subjektivt dramatisk involverende fortellermåtene og de mer objektivt "udramatiske". Eksempelvis vil hallusinasjonene fungere som subjektivt dramatisk involverende ved at de utnytter stilistiske grep som point-of-view-shots ekspressiv skuespillerstil og musikk for å fremme protagonistenes mentale tilstand. Samtidig skaper også disse klare moralske strukturer, og kan således fungere som et moralsk avslørende springbrett da protagonistene stilles opp mot mindre sympatiske karakterer. Imidlertid blir disse scenene kontrastert med mer objektive tilnærminger av å kun utnytte spatiotemporal tilgjengelighet og ugjennomsliktig subjektiv tilgang. I disse scenene må tilskueren observere og tolke protagonistenes handlinger på bakgrunn av den informasjonen de allerede har fått. I de mer objektive kontekstene kan tilskuerens moralske perspektiv på handlingen i større grad komplisere alliansene og skape tvetydighet i engasjementet til dem. Skribent Laura Miller observerer hvordan *Six Feet Under* "refuses to instruct us on how to feel about its characters" (Miller [2002] sitert i Lavery 2005:29). Jeg finner også belegg for

Millers påstand, da dette kan sees i relasjon med kjøkkenscenen der Ruth hadde er nevrotisk sammenbrudd og lar dette gå utover Clair. Her må tilskueren i større grad tolke og engasjere seg med karakterene på bakgrunn av deres dialog, og vi blir ikke instruert til å ta en side i saken. Det samme gjelder Nate og Davids krangel etter å identifiseringa av Nathaniel.

Hva gjør disse komplekse engasjementene til protagonistene? Vil tilskuerne kunne etablere moralske perspektiv på handlingen? Og hva slags internt verdisystem anføres? Jeg mener karakterkategorier er viktig for å diskutere og vurdere episodens interne verdisystem.

3.6. Individualiserte protagonister

Siden fortellingen som kjent vil manipulere tilskuerens tilgang til karakterenes subjektivitet vil dette danne utgangspunkt for å forme karakterkategorier som kan karakterisere en karakters meningsbærende rolle i fortellingen. Karakterene kan oppleves runde, flate, endimensjonale og flerdimensjonale. Siden Engelstad hevder at i siste del av andre akt vil karakterene vinne innsikt og finne en mulig utgang på konflikten, kan dette tilsi at for eksempel brødrene Nate og David vil kunne forenes i vennskap. Videre vil jeg vise hvordan karakterkategoriene kan bidra til å antyde episodens interne verdisystem, gjennom siste del av andre akt.

Under begravelsen klager Nate over at familiens sorg er som ”surgery – clan, antiseptic, business”. Nate nekter å bruke den tåpelige ”salt shaker” fylt med jord, da han mener det ser ut som om de salter popkorn. Nate stikker hånden ned i jorden som snart vil dekke hans far. Emosjonelt uttrykker han sine følelser til David– han vil at menneskene skal se hvor ”fucked up and shitty” han føler seg etter farens død. David derimot, står høytidelig og ubeveget. Han insisterer at tilbaketrukkethet er den skikkelige måten å håndtere sorgen: rolig, stille og uten offentlige følelsesutbrudd. Ruth blir imidlertid henført av Nates preken og stiller seg på kne, stikker hånden ned i jorden kaster ukontrollert over ektemannens kiste, mens hun gråter høyt og febrilsk. Kumuleringen av Davids kjølige reaksjoner og Ruths hengivenhet til Nates oppfordring, kan skape dannelsen av en moralsk struktur som allierer tilskueren til Nate. Davids kjølige fremtoning og Nates lidenskap plasserer brødrene på to motstykker av en følelsesmessige grunn. David fremstilles nervøs, lukket og med kontroll over sitt emosjonelle liv. I motsetning kommuniseres Nate som følsom og psykologisk åpen.

Vår allianse til Nate blir allerede i neste scene tvetydig da David gir sine motsvar til Nates klage. Tilskueren får også innsyn i hvor lite Nate faktisk vet om Davids person og begravelsesbransjen. David påpeker at Nate ikke vet hva det vil si å få møkk på hendene:

”Talk to me when you’ve had to stuff formaldehyde-soaked cotton up your fathers ass so he doesn’t leak.”. Nate reagerer naturligvis i avsky. David mener at finnes pårørende som ikke vil skape spektakkel rundt seg - noen vil håndtere sorgen rolig, stille og uten følelsesutbrudd. I den sammenheng kan vår narrative tilpasning til Davids følelser derfor skape sympati og alliering med han på bakgrunn av den utstrakte tilpasningen til han gjennom den narrative konteksten.

Rett etter krangelen med Nate kommer en dresskledd herre fra bedriften ”Kroehner Services” bort til David. Han er interessert i å kjøpe opp familiebedriften. David reagerer i sinne på tidspunktet for å ta opp slike tilbud, og gir klar beskjed om at han ikke vil selge. Forretningsmannen gir seg imidlertid ikke og idet David går fra han, roper han at han vil ringe David ved en senere anledning.

Neste scene skaper en annen portrettering hva angår Clair. Clair hallusinerer farens spøkelse etter begravelsen. Hennes subjektive portrettering av faren viser for øvrig et annet bilde av Nathaniel enn David og Nate har gjengitt. Både Nate og David portretterte Nathaniel som usympatisk, noe som jeg mener skapte dannelsen



av en moralsk struktur som allierte oss med brødrene. Clairs portrettering av Nathaniel gjengir han som humoristisk, glad og leken – altså mer i tone med hvordan han fremsto i anslaget. Plassert i campingstol iført hawaiiiskjorte og shorts sitter han og Clair og røyker en sigarett sammen (se figur 3). De har en lett og ledig dialog fylt med latter og gjensidig forståelse. Hallusinasjonen setter Clair i et annet lys en tidligere, og hennes vennelige tone til faren kan skape dannelsen av en moralsk struktur der tilskueren allieres til Clair.

Murray Smith kan for øvrig være uenig i dette. Smith tiltror nemlig tilskueren stor grad av frivillighet og vurdering før han inngår i en allianse. Smith hevder at tilskueren kan la være å gå inn i allianser, når vi for eksempel ikke føler sympati for en karakter, selv om vi har fått mye informasjon om karakteren. Smith vektlegger at tilskueren ut fra vurdering fundert i egen moral vil ta avstand fra umoralske karakterer eller umoralske handlinger i en fiksjon (Smith 1995:187-188). Clair kan på bakgrunn av episodens narrative tilpassning til henne, og, tatt i betraktning hennes bruk av narkotika, bli tolket av tilskueren som en umoralsk karakter med umoralske handlinger, og dermed ta avstand og ikke inngå allianse med henne i denne scenen. På den andre siden viser denne scenen en lang rekke av formidlende trekk ved protagonisten Clair. Hennes vidd, intelligens og forhold til faren kan gjøre at vi sympatiserer

med Clair *til tross for* at hun tidligere benyttet seg av amfetamin, og ikke på grunn av det. I tillegg kan andre faktorer enn sympatiske reaksjoner spille inn som kriterier for tilskuerens engasjement – at hun er interessant, har svakheter og at tilskueren gjenkjenner seg i tenåringslivets vanskeligheter, som jeg mener også kan være faktorer for alliansedannelser.

Den narrative tilpasningen til Clair kan gjøre at tilskueren oppfatter henne som en motsetningsfylt, kompleks karakter. Slik sett kan Helland og Wærps definisjon av *individualiserte dramatiske personer* kan sees i likhetstegn med *Six Feet Unders* protagonister, som antydnet til tidligere. Siden individualisering ifølge Helland og Wærp (Helland og Wærp [2005] 2008:112) som kjent betegner at karakterene fremstilles med mange nyanserende og differensierende trekk som gradvis avsløres, vil dette samlet sett bidra til at karakterene blir komplekse. David blir introdusert som autoritær, lukket og kald i kontroll over sitt følelsesmessige liv, men narrasjonen gir også en tilgang til David som nervøs, usikker, følsom og i dårlig emosjonell beherskelse over sin sinnstilstand. Lignende fremstilles Nate som eventyrlysten, energisk, alternativ og glad, samtidig som en introduseres som følsom og deprimert over egen livssituasjon. Clair blir fremstilt som rebelsk, ukultivert og irritert, samtidig som hun har en mild, lett og vittig forhold med sin far. Ruth fremstilles som kontrollfrik og sterkt opptatt av hva ytre kommentarer og hva andre mener om henne og hennes kjære, samtidig som hun har vært notorisk utro mot sin ektemann. Protagonistene i *Six Feet Under* fremstilles med mange nyanserende og differensierende særtrekk som kan oppleves som motsetningsfylte. Slik sett vil jeg argumentere for at de ligner mer på virkelige mennesker. Ifølge Helland og Wærp blir individualiserte dramatiske personer blir ofte utnyttet i kunstharrasjonen. Eksempelvis skriver de at August Strindberg velger å fremstille sine karakterer som karakterløse og moderne. Det vil si karakterer som kjennetegnes som vaklende, blandende og psykologisk komplekse, som igjen utnyttes for å fremme realisme (ibid:113).

I følge Bordwell blir realismen i kunstfilmen ofte brukt for å fremkalle psykologisk komplekse karakterer og for å understreke at ”i livet skjer det på den måten” (Bordwell 2002:96). Dette gir utgangspunkt for tvetydighet i uttrykket. Tvetydigheten er ifølge Bordwell ment for å få publikum til å tenke mens de ser fortellingen. Kunstfilmen legger derfor opp til en aktiv tilskuer som skal observere og tenke utenfor fortellingens begrensninger. I ”The Pilot” skapes en tilsvarende tvetydighet som Bordwell fremhever ved kunstfilmnarrasjonen. Tvetydigheten skapes av protagonistenes handlinger, holdninger og egenskaper. Aspektene jeg har diskutert ovenfor kan bidra til å danne det Murray Smith kaller en gradert moralsk

struktur (Smith 1995:207). Dette er som nevnt et internt verdisystem der protagonistene ikke blir sortert inn i to moralske leirer – det gode mot det onde, men vil okkupere en rekke av posisjoner mellom de to polene. Smith forklarer at dette fungerer som en strategi for å kapre den fenomenologiske virkelighetens tvetydighet (ibid.). Brødrene finner heller ikke en mulig utgang på konflikten, som Engelstad hevder at andre akt ville gjøre, basert på den dramaturgiske basismodellen. I stedet opprettholdes konflikten dem imellom, som igjen kan være en måte på å vise at ”i livet skjer det på den måten”.

3.7. Hollywood-manikeisk versus gradert moralsk struktur

Til nå har jeg argumentert for at *Six Feet Under* moralske struktur både kan anses som hollywood-manikeisk og gradert. Disse to systemene kommer frem gjennom episodens utnyttelse av en karakterdrevet i stedet for plotdrevet fortellerform. At episoden oppleves karakterdrevet skyldes dens bruk av karakterfordypning og karakterkompleksitet.

Som nevnt vektlegger Murray Smith at det hollywood-manikeiske moralske systemet oftest promoterer en moralsk forløsning og et moralsk senter. Moralsk forløsning fører med seg at en tekst klargjør karakterenes moralske status. Hvis ikke dette gjøres i løpet av fortellingen, kan det skje mot slutten. Det moralske senter fører med seg sentralisering av positiv moralsk verdi. For at dette skal bli anerkjent, må tilskueren tidligere ha identifisert en moralsk ønskeverdig karakterer og utfall. I motsetning til denne strukturen krever den graderte moralske strukturen hverken moralsk forløsning eller moralsk senter. Dette kommer av dens strategi som dreier seg om å ville kapre tvetydigheten i virkeligheten. Kan ”The Pilot” inneha begge disse moralske systemene?

Den dramaturgiske basismodellen tilsier at tredje akt vil vise en karakterforandring som vi gi en form for forløsning. (Engelstad 2004:63) Karakteren vil vise tegn til personlighetsutvikling som på en eller annen måte kan glede tilskueren. På bakgrunn av ”The Pilot” anføring av en manikenisk struktur, kunne man tro at Nate og David i episodens siste akt ville komme til en enighet - en moralsk forløser som ville gjenforent brødrene i vennskap. Imidlertid vises episodens siste minutter ved å følge Nate og Davids utvikling uavhengig av hverandre. Nate blir sittende igjen på gravplassen og observere en gravmaskin som fyller jord i farens grav. Brenda dukker plutselig opp og ber han på date. David ankommer Keith oppskaket, nervøs og redd. Han omfavner kjæresten og uttrykker avhengighet og behov for Keiths kjærlighet. Morgenen etter støter Nate på Ruth idet han skal ut på sin daglige løpetur. Hun gir han en klem og takker for at han er der. Videre spør hun om han kan bli noen ekstra

dager i LA. Han samtykker. Til slutt hallusinerer Nate på slutten av sin løpetur Nathaniel sittende å vente på bussen. Et emosjonelt kontentum høres i bakgrunnen. Nathaniel går på bussen og idet han setter seg oppdager han sønnen og vinker til han med et sørgelig blikk.

Slutten på episoden kan gi belegg for å påstå at serien har en gradert moralsk struktur. Tvetydigheten opprettholdes, det er ingen moralsk forløsning eller moralsk senter. Protagonistene, da spesielt brødrenes, blir kontrastert til å befinne seg på to ulike følelsesmessige skalaer. Uten et moralsk senter kan ikke tilskueren oppleve at én av karakterene, eller noen av dem, har en klar positiv moralsk valens.

Likevel kan det være overilt å konstatere "The Pilot" for å strikt føre et gradert system. Det er viktig å betrakte *Six Feet Under* og dens narrative struktur som en frittstående evigvarende fjernsynsserie. I følge Audun Engelstad er det vanlig for serier med det evigvarende serieformat å avslutte med et vendepunkt, som igjen danner grunnlaget for handlingen i neste episode (Engelstad 2004:74). Et vendepunkt vil avslutte en etappe i handlingen samtidig som den antyder temaet for neste episode. I *Six Feet Under*, her eksemplifisert med "The Pilot", plasseres vendepunkter i cliff-hangers. En cliffhanger er et narrativt grep som skaper nysgjerrighet for hvordan fortellingen vil utvikles (ibid). Selv om disse cliffhangerne ikke er like tydelige som i tradisjonelle såpeoperaer er de fortsatt tilstedeværende på en stillferdig måte. Fordi på bakgrunn av at *Six Feet Under*, representert ved "The Pilot", oppleves som en karakterdrevet i stedet for plottrevet fortelling, skapes nysgjerrighet for protagonistene. Siden teksten har postulert dem som individualiserte, motsetningsfylte karakterer, skapes tilskuerengasjement for hva som vil skje med dem videre i handlingen. Eksempelvis mener jeg det bygges det opp nysgjerrighet rundt David og Nate forhold og uenigheter, hvordan det vil gå med Nate og Brenda, og hvordan Ruth og Clair vil greie hverdagen etter Nathaniels død. *Six Feet Under* skaper på denne måten et evigvarende format og bringer med seg "an unprecedented 'must see' imperative to the drama series" (Dunelavy 2009:217).

I stedet mener jeg det finnes belegg for å påstå at serien kumulerer begge de moralske systemene. Påstanden kommer på bakgrunn av episodens utnyttelse av de tradisjonelle fortellerformatene fra fjernsyn samt dens tilknytning til den europeiske kunstfilmens karaktererfremstillinger. "The Pilot" kan oppfattes som hollywood-manikeisk ved at den er karakterdrevet og tidvis skaper tydelige moralske strukturer gjennom sterke følelsesmessige engasjementer og allianse til protagonistene. Eksempelvis illustreres dette gjennom hallusinasjoner, med ekspressiv skuespillerstil og point-of view-shots. Dette gir igjen grunnlag for å forstå handlingen som moralsk okkult. Narrasjon og stil legger derfor opp til at

tilskueren kan forstå dens interne verdisystem hollywood-manikeisk. Men igjen blir alliansedannelsene utfordret. Episodens fortelling gir bred spatiotemporal tilgjengelighet til karakterene, da narrasjonen forflytter seg stadig fra karakter til karakter, og forandrer vår kilde til informasjon. Tilskueren får dermed en allvitende rolle i relasjon til protagonistene. Den allvitende rollen til protagonistenes egenskaper, særtrekk og holdninger gjør at tilskueren kan oppleve protagonistene som individualiserte, motsetningsfylte og tvetydige. Dette legger grunnlag for at vi også kan oppleve serien som gradert.

Jeg vil hevde at *Six Feet Under* på bakgrunn av sine kumuleringer av moralske systemer skaper en kompleks sammensetning av vekslende og ulike tilskuerengasjement. På den ene siden kan tilskueren bli dypt sympatisk engasjert med klare alliansedannelser, på den andre siden vil narrasjon og stil skape en mer observerende og aktiv tilskuer som må tolke på egenhånd. Hva vil koblingen av ulike moralske system gjøre med tilskuerens moralske vurdering av narkotikabruken?

Som vist gjennom protagonisten Clair kan det virke til å være flere aspekter enn vår sympati/usympati for henne og hennes handlinger som spiller inn for vårt engasjement for henne. Både emosjonell gjenkjennelse (empati) og narrativ tilpassning gjennom aktene kan tenkes å ha innvirkning på tilskuerens følelsesmessige respons og alliering med henne, til tross for hennes karaktertrekk og gjerninger. I neste kapittel skal jeg vise hvordan "Life's Too Short" utnytter ulike tilskuerposisjonene og hvordan dette påvirker vårt engasjement og moralske vurdering av narkotikabruken. Jeg viser hvordan disse to moralske systemene bidrar til å danne et annet tilskuerengasjement med protagonister som er involvert med narkotika relativt til de som ikke er det og hvordan dette har noe å gjøre med vår narrativ tilpassning til protagonistene.

3.8. "The Pilot" – oppsummert

I dette kapitlet har jeg drøftet hva slags internt verdisystem som anførtes gjennom "The Pilot" sin narrasjon og stil. Gjennom bruk av dramaturgiske basismodeller, Dunleavys teorier om den frittstående evigvarende serien, Smiths sympatistrukturer og Gjelsviks empatiaspekter har jeg vist hvordan vi kan engasjeres for protagonistene. På bakgrunn av disse argumenterte jeg for at episoden utnytter en karakterdrevet i stedet for plottrevet fortellerform.

Gjennom episodens utnyttelse av karakterfordypning gjennom hallusinasjon, ga narrasjonen og stilen en klar og gjennomslutlig subjektiv tilgang til protagonistenes mentale tilstand. Dette ga utgangspunkt for å anse episoden for å anføre et hollywood-manikeisk

verdisystem, der moralen er gjemt i protagonistene. At protagonistene samtidig ble sidestilt typifiserte karakterer som fremsto med mer negativ moralsk valens, bidro til denne foreløpige antydningen.

Avslutningsvis drøftet jeg at andre og tredje akt kan komplisere våre engasjement ved at protagonistene ble satt opp i mot hverandre, og at enkelte fremsto ustabile og mer usympatiske, og dannet karakterkompleksitet. Dette ga belegg for at protagonistene kunne kategoriseres som individualiserte dramatiske personer, og ble knyttet til hvordan David Bordwell karakteriserer den europeiske kunstfilmens karakterer. At protagonistene fremstiltes som motsetningsfylte og komplekse ga grunnlag for å anse episodens interne verdisystem som gradert, i henhold til Smiths terminologi. Imidlertid ville jeg ikke være så bastant.

”The Pilot” kombinerer narrative strukturer kjent fra fjernsyn, sammen med komplekse karakterer kjent fra kunstfilmen. Jeg har også argumentert for at episoden kombinerer de to ulike interne verdisystemene. Denne kombinasjonen av moralske system vil på mange måter forme en annen type engasjement til de protagonistene som bruker narkotika, enn til de som ikke gjør det. Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel.

4 : Narkotikabruk og engasjement– en analyse av ”Life’s Too Short” (01:09)

4.1. Synopsis

”Life’s Too Short” begynner med tenåringsgutten Gabriel Dimas som sitter barnevakt for lillebroren Anthony. Mens Gabriel og kameraten Andy røyker cannabis, finner Anthony morens pistol og ett skudd løsner. I forskrekkelse løper Gabriel etter lyden og finner sin lillebror død. David er stresset og amper, og forsøker å koble av sammen med sin nye yngre elsker Kurt. Han blir med på nattklubb hvor han får både ecstasy og kokain. Ecstasyen, som han får med seg hjem, gjemmer han senere i en beholder med smertestillende. Uheldigvis er det en serie med hodepiner i Fisherhuset, og David må forhøre Clair om noe uvanlig hadde hendt henne etter hun hadde behandlet hodepinen. Han mistenker aldri at Ruth hadde tatt boksen med smertestillende med seg på telttur. Ruth og Hiram reiser nemlig ut på skogstur i anledning deres toårsjubileum. På kvelden får Ruth hodepine og tar en smertestillende, som viser seg å være en av Davids ecstasypiller. Dette resulterer i et ekstatisk drømmescenario med Nathaniel. Clair forsøker å ta hånd om Gabriel Dimas siden ingen andre gjør det. På bakgrunn av deres mer eller mindre kompliserte forhistorie må hun rådføre seg med venninnen Parker, som oppfordrer henne til å holde seg unna. Hun følger imidlertid ikke hennes råd. Brenda får Nate til å utgi seg som potensiell kunde hos noen lokale begravelsesbyråer slik at han kan få følelsen av arbeidet han må gjøre. Nate oppdager flere skyggesider ved bransjen, og må håndtere sin frykt for døden. I Anthony Dimas’ begravelse bryter det ut slåsskamp mellom Gabriel og hans far. Nate tar hånd om sammenstøtet og snakker senere med faren om hans neglisjering av familien. Nate belærer han om at livet er for kort til å ikke verne om hver eneste øyeblikk.

4.2. Problemstilling

I denne episoden er det protagonistene David og Ruth som er brukere av narkotika. Disse protagonistene stilles derfor som aktuelle for analyse. Spørsmålet jeg først og fremst ønsker å besvare her er:

I hvilken grad legger episodens narrasjon og stil opp til at tilskueren skal engasjeres for David og Ruth?

Et sentralt poeng vil være hvordan episodens narrasjon og stil kontrasterer David og Ruths karakterkurver til seriens øvrige protagonister, Clair og Nate, i form av ulike typer engasjement. Jeg vil nemlig vise hvordan "Life's Too Short" skaper en annen form for alliansedannelse med protagonister som er involvert med narkotikabruk, relativt til de protagonister som ikke er det. De ulike former for alliansedannelse dreier seg om hvordan episoden tar i bruk ulike typer narrasjonsformer, og kan kontrastere våre engasjement for protagonistene. Dette omhandler hvordan episoden fremstiller sine protagonister gjennom kombinasjonen av ulike interne verdssystem, som den hollywood-manikeiske og den graderte moralske strukturen allerede drøftet i forrige kapittel.

Smith vektlegger som nevnt ikke empatidannelser som en avgjørende del av sympatistrukturen, og, som jeg har forstått, nærmest som uvesentlig for moralske perspektiv og orientering. Jeg mener imidlertid at empati er en vesentlig og fundamental del av vårt engasjement for David og Ruth i "Life's Too Short", og tilskuerens moralske vurdering av deres narkotikabruk.

Jeg vil begynne min analyse ved å ta for meg episodens innledende scener, etter episodens "story-of-the-week", i nokså stor detalj⁵. Dette fordi disse scenene etablerer det jeg vil argumentere for er gjenkjennelse og tilpasning til David, Ruth og de øvrige protagonister og gjestekarakterer. Hvordan narrasjonen introduserer disse er vesentlig, da narrasjonen her allerede legger noen klare føringer for hvordan tilskueren engasjeres for karakterene og handlingen. Det er vanlig i *Six Feet Unders* innledende scener at det inngår en plassering og statusoppdatering av karakterenes sinnstilstander. Jeg vil også gå grundig til verks å følge protagonistenes narrative forløp i tråd med episodens utvikling. Dette innebærer at jeg vil følge episodens gang slik den serveres til tilskueren, med hovedvekt på David og Ruths karakterkurver. Jeg vil også trekke inn beskrivelser av andre protagonisters handlingsforløp der dette blir aktuelt for å vise til kontrasterende tilskuerengasjement med protagonistene.

⁵ Til tross for at episodens "story-of-the-week" innlemmer narkotikabruk i handlingen, vil jeg ikke analysere eller drøfte dette her. Dette fordi jeg vil beholde fokuset i analysen på protagonistene. Imidlertid vil jeg komme tilbake til episodens "story-of-the-week" i drøftingen av episodens budskap senere i analysen, da jeg mener anslaget vil få større relevans der.

4.3. Akt 1: Introduksjon av David, Ruth og øvrige karakterer

I åpningssekvensen etter anslaget (det Dunleavy kaller ”story-of-the-week” (2009:156)) preparerer David en mann død fra hjerteinfarkt i kjelleren i Fisherhuset. Han er ikledd sin sedvanlige dress, men har på seg en blå kjortel som dekker den til. Nate kommer ned til han, men får ikke den varmeste velkomsten. Nate strøk på begravelsesdirektørekksamen og David er amper. Hvis Nate hadde bestått prøven hadde dette lettet arbeidsmengden for David, ettersom Nate ikke kan gjøre de store arbeidsoppgavene for bedriften på egenhånd. Deres tidligere balsamerer Rico Diaz har nettopp forlatt Fisher & Sons til fordel for deres konkurrent ”Kroehner Services”. Dette har forårsaket fulle hender for David, noe som kan forklarer hans stressende humør. Mens Nate og David krangler ringer det på døra. ”You are choosing to be the victim here. I could handle an intake and you know it.”, sier Nate forarget. David river av seg den blå frakken, skuer på broren i forrækt, snur seg og forlater kjelleren. Nate følger etter. På vei mot utgangsdøra støter David og Nate på Kurt som avholder dansetimer for pensjonister. Kurt er Davids nye elsker fra forrige episode, og ble kjent med hverandre i forbindelse med at Nate bestemte at familieforetaket kunne tjene noen ekstra kroner på å leie ut seremonirommet til danseglade pensjonister. David og Kurt hilser og smiler til hverandre, men David blir stresset idet dørklokken ringer for tredje gang og forlater rommet. På vei mot utgangsdøra legger Nate armen rundt skuldrene hans og sier ”Okay, if you haven’t slept with that guy yet, would you start? Beacuse I think it would do you a world of good”.

Fra vi gjenkjenner og identifiserer David og Nate som karakterer går vi raskt til det nivået Smith på norsk kan ha kalt å komme på linje med karakterene. Gjennom det Smith formulerer som en utstrakt bruk av spatiotemporal tilgang til David og Nates holdinger og handlinger, er disse to av seriens protagonister tilskueren er mest kjent med og skal følge i denne episoden.

Tilskueren blir også oppdatert på hendelser fra forrige episode, blant annet faktumet av Rico sluttet som balsamerer og at David møtte Kurt. Dette skjer stort sett gjennom spatiotemporal tilgjengelighet og primært gjennom dialog og skuespillerstil.

Smith legger det stilistiske grepet skuespillerstil, eller utførelse, som vesentlig bidragsyter for å skape grader av tilgang til karakterenes egenskaper og tilstand (Smith 1995:151). Denne scenen kommuniserer David og Nates følelser gjennom dialog, ansiktsuttrykk og kroppslige faktorer. Imidlertid vil jeg hevde at deres subjektivitet ikke kommuniseres klart. Murray Smith hevder som tidligere nevnt at fortellingen kan variere

grader av hvordan tilskueren får tilgang til karakterenes subjektivitet – alt fra gjennomskiktig til ugjennomskiktig subjektivitet (Smith 1995:143). Fortellingen fremstiller her Nate og David subjektivt uklart. Tilskueren må i størst grad tolke deres adferd og følelser, da jeg mener de ikke fremstilles med gjennomskiktighet. Begge kommuniserer en frustrasjon og bekymring over tilværelsen, men tilskueren har ikke tilstrekkelig med informasjon til å fullstendig ta inn over seg protagonistenes mentale tilstand klart, men må tolke disse ut fra dialog, ansiktsuttrykk og fakter. David sier ikke eksplisitt at han er stresset. Dette mener jeg ikke gir grunnlag for noen form for alliansedannelse. Jeg vil hevde at åpningssekvensen engasjerer tilskueren gjennom Smiths første nivåer i symaptiststrukturen: gjennkjennelse, spatiotemporal tilgjengelighet og ugjennomskiktig subjektiv tilgang, men ikke gjennom alliansedannelse.

Denne ugjennomskiktige tilpassning til protagonistenes subjektivitet kan tilskueren også erfare i neste scene med Ruth. Nate og David er nemlig ikke de eneste av seriens protagonister som første akt gir narrativ tilpassning til. Ved å henvise til Trisha Dunleavys betraktninger av det frittstående evigvarende serieformatet som avhenging av flere veloverveid protagonister (Dunleavy 2009:155), fungerer ikke David og Nates karakterkurver som episodens hovedanliggende.

Ruth er samtidig på soverommet. Hun står foran speilet og kler seg for dagen. I speilbildet hallusinerer hun Nathaniel sittende i senga bak henne. Egentlig er det hennes kjæreste Hiram som stirrer på henne. Hiram var frisøren Ruth var utro med mot Nathaniel. Nå er de kjærester. Ruth skvetter til, snur seg og sier kvast: "Don't watch me like that!" "I can't help it. You're beautiful", svarer Hiram. Hiram minner Ruth om deres toårsjubileum, og vil i den anledning dra på campingtur over helgen. Ruth stiller seg noe motvillig til campingen, og argumenterer for at hun har arbeid på blomsterforretningen å skjøtte, men hun lover å forsøke og få seg fri.

I denne scenen gjenkjenner og tilpasses tilskueren seg Ruth og Hiram. Som nevnt ved flere anledninger fungerer hallusinasjoner som subjektive portretteringer av en karakters ønsker og begjær. Ruths hallusinasjon av Nathaniel kan derfor gi tilskueren subjektiv tilgang til hennes savn etter ektemannen. Men igjen fremkalles ikke denne med klarhet. Hallusinasjonen av Nathaniel kan som sagt uttrykke hennes lengsel etter ektemannen, men den kan også uttrykke hennes skyldfølelse (på bakgrunn av utroskapen). Hallusinasjonen kan på denne måten skape usikkerhet, men også nysgjerrighet, om Ruths mentale tilstand. Scenen danner med dette grunnlag for hypotesedannelser (i tråd med Bordwells teorier) for eventuelle utfall av Ruths utvikling utover fortellingen. Imidlertid skaper ikke nødvendigvis dette grunnlag for å danne en moralsk struktur som allierer tilskueren med Ruth.

Nate og David planlegger Anthonys begravelse med Gabriel og hans mor Vickie. Vickie er tydelig opprørt og Gabriel tar rollen som forsørger og snakker for henne. Vickie påpeker at hun ikke ønsker en åpen kisteseremoni. David samtykker til Nates forbauselse. Senere følger Nate og David familien Dimas til utgangsdøra. I det de er på vei ut kommer Clair trippende ned trappa, men stivner i det hun oppdager Gabriel. Clair og Gabriel går på skole sammen, og Gabriel er også gutten som tilbydde Clair "crystal" (amfetamin) i "The Pilot". Etter at Gabriel spredte rykter om hennes seksuelle preferanser har de imidlertid brutt kontakten og ikke truffets siden. Clair løper ut etter Gabriel og viser sin kondolanse for Anthonys død. Clair blir preget av Gabriels sårbarhet.

Episoden har til nå introdusert episodens protagonister og gjestekarakterer og tilskueren har blitt tilpasset dem gjennom plassering og sinnstilstander: Davids stress, Nates problemer med å finne sin plass i begravelsesbransjen, Clairs turbulente forhold til Gabriel, Ruths tanker om ektemannen og familien Dimas. Igjen ser vi hvordan den igangsettende hendelsen ikke klart definerer protagonistenes mål eller eventuelle prosjekter, som er vanlig i den klassiske dramaturgien kjent fra film. Vårt engasjement for fortellingen blir på denne måten ikke direkte plotdrevet men heller karakterdrevet, da tilskueren kan bli nysgjerrige på protagonistenes ve og vel. Dette kommer av at tilskueren har blitt narrativt tilpasset disse protagonistene gjennom flere episoder og har derfor utrakt kunnskap om deres egenskaper og karaktertrekk. Til tross for dette må tilskueren gjennom første akt fortsatt tolke og aktivere seg inn i protagonistenes mentale tilstand, som jeg igjen mener ikke gir grunnlag for alliansedannelser i relasjon til Smiths siste nivå i sympatistrukturen.

4.4. Akt 2: Fragmenterte moralske strukturer

Senere oppstår enda en kangel mellom brødrene. Nate slenger kommentarer angående Davids arbeidsmoral, og refererer til det tidligere møte med familien Dimas. Nate mener David samtykket til en lukket kisteseremonien kun fordi David ikke ville gjøre restaureringsjobben på den avdøde. David repliserer imidlertid tilbake, og vinner kjeklingen: "When faced with the option of not having to restore a child's head that's been blown to bits, yeah, I don't wanna do that. Do you? It's not our job to force someone to do something they're not ready to do because we think it's the right thing. Because it will make us feel better." Fornærmet stormer David ut av kjøkkenet. Nate blir sittende i skam.

Denne scenen vil mener jeg danner en kompleks moralsk struktur ved at tilskueren kan bli følelsesmessig engasjert for begge protagonistene. Dette kan for det første skje på

bakgrunn av at vi har blitt narrativt tilpasset Nate og David på likt grunnlag gjennom fortellingens første akt. Nates usympatiske attityde mot broren kan danne en moralsk struktur som allierer tilskueren med David. Men på bakgrunn av spatiotemporal tilgjengelighet til Nate i scenens slutt, gjennom et nært bildeutsnitt, vil tilskueren også kunne danne en moralsk struktur som allierer tilskueren med Nate. Dette er fordi tilskueren kan forstå at Nate selv fatter at han gikk over streken. Dette fremkalles gjennom skuespillerstil og ansiktsuttrykk gjennom den spatiotemporale tilknytningen til han. Vår tilgang til Nate og Davids subjektivitet blir imidlertid igjen uklar, da tilskueren i større grad må tolke deres holdninger, handlinger og følelser på bakgrunn av dialog og skuespillerstil. Hvorfor begynte Nate å krangle? Ble David egentlig såret? En slik tilpasning kan vi også oppleve i neste scene med Ruth.

Samtidig befinner Ruth seg på arbeid i Nikolais blomsterforretningen. Ruth bestemte seg å jobbe for Nikolai etter Nathaniels bortgang, da hun ikke lenger maktet å være omringet av døden. I det Ruth binder blomster kommer en opprørt og hissig ung mann inn i butikken. Han vil sende gule roser til sin utro forlovede, da gult ville være det riktige valget å gi ”coward”, som kunden ordlegger det. Ruth blir rystet av hans fremtoning, og kan ha følt seg truffet at hans ordvalg. Man kan tenke seg at hun ble påminnet hvor heldig hun er som har Hiram, og at hun må slutte å fornekte seg hans kjærlighet. Når kunden har bestilt rosene og forlatt butikken marsjerer hun nemlig rett bort til sin arbeidsgiver Nickolai, og ber om fri over helgen. Hun er kvass og streng i sin fremtoning. Nikolai, som tidligere har uttrykt sin hengivenhet til Ruth, er imidlertid skeptisk til at hun skal tilbringe helgen med Hiram, men tillater tilslutt frihelgen.

Denne scenen tilpasser tilskueren til Ruth, og dette gjøres i størst grad gjennom spatiotemporal tilknytning. Narrasjonen gir ikke subjektiv tilgang, men tilskueren må heller tolke hennes handlinger og mulige intensjoner på bakgrunn av den spatiotemporale tilgjengeligheten og subjektive tilgangen gjennom dialog og skuespillerstil. Både Hiram og Nikolai har uttrykt hengivenhet til Ruth, som muligens kan danne grunnlag for tilskuerens sympati for henne. Likevel mener jeg at Ruths respons til Hiram og Nikolai nødvendigvis ikke skaper en moralsk struktur i henne favør – i form av sympatidannelser. Jeg vil fremholde at den uklare subjektive tilgangen til Ruth overkjører muligheten for tilskuerens sympatidannelser. Scenen gir derfor ingen grunnlag for sympati eller alliering med Ruth i tråd med Smiths siste nivå i sympatistrukturen.

Fortellingen til nå beskrevet kan minne om en type narrasjon Margrethe Bruun Vaage beskriver som objektiv narrasjon (Bruun Vaage 2008:152). Dette er en narrasjonsform som

gir liten grad av subjektiv tilgang til karakterene. For eksempel vil ikke stil eller narrasjon forsøke å underbygge noen spesielle følelser hos karakterene, eventuelt at skuespilleren viser liten grad av følelser. Imidlertid vil narrasjonsformen gi stor grad av spatiotemporal tilknytning til karakterene. Denne type narrasjon hevder Bruun Vaage finnes i såkalte *dedramatiserte filmer*. Dette er en bestemt form for narrasjon innenfor Bordwells begrep om kunstfilmnarrasjonen, som ifølge Bruun Vaage baserer seg på å motvirke tilskuerens empati med karakterene. (Bruun Vaage 2008:154-155). Bruun Vaage beskriver hvordan tilskueren vil applisere empati for å få tilgang og forståelse for karakteren, selv om narrasjonen ikke tilrettelegger for det. Dedramatiserte filmer gjør nemlig at tilskueren frivillig tar i bruk imaginativ empati for å forsøke å forstå fortellingen (ibid:155). Bruun Vaage beskrev som kjent imaginativ empati som å reagere sammenfallende på det karakteren føler (2007:30). Dette krever dog en aktiv innsats og vilje fra tilskuerens side.

Den objektive narrasjonsformen står til dels i motsetning til det Bruun Vaage kaller den subjektive narrasjonsformen. Denne narrasjonsformen vil være svært tydelig på hva karakteren føler gjennom for eksempel bruk av nærbilder, musikk eller emosjonelt ekspressivt skuespill. I følge Bruun Vaage er en vesentlig del av tilskuerens attraksjon til slike fortellinger er å føle det karakteren føler. Hun hevder at slike fortellinger ofte fremdyrker sterke følelser av kroppslig empati (Bruun Vaage 2008:177). Jeg mener at denne episoden vekselvis benytter begge disse narrasjonsformene, og vil ha stor innvirkning på tilskueren engasjement for protagonistene. Her følger noen mulig tolkninger av David og Nates fortsettende karakterkurver ut fra en slik lesning.

4.5. Subjektive og objektive narrasjonsformer

Nate reiser hjem til Brenda der også hennes bror Billy befinner seg. Billy og Nate har utviklet et ganske fiendtlig forhold til hverandre. Billy har nemlig uttrykt sjalusi ovenfor søsterens kjærlighetsforhold med Nate. I tillegg er Billy diagnostisert med bipolar lidelse. Dette har gitt Nate grunnlag for sin skepsis mot han, da han tidvis har oppført seg bisart og truende. Nate forteller Brenda om sin hektiske og vanskelige dag som gir stor grad av subjektiv tilgang til hans mentale tilstand, ettersom dette avsløres med klarhet gjennom dialog og ekspressiv skuespillerstil. Han uttrykker sin frustrasjon gjennom kropp og ansiktsuttrykk da han forbannet kaster fra seg skoene har iherdig forsøker å få av seg.

Billy blir til middag og som forventet blir ikke hans tilstedeværelse en positiv opplevelse for Nate. Ved å konstant verbalt angripe Nate kan det dannes en moralsk struktur

der tilskueren oppfatter Billy med negativ moralsk valens. Igjen kan dette skape sympati for Nate som danner en moralsk struktur som allierer tilskueren med han.

Den gjennomsluktige narrative tilpasningen til Nates subjektivitet kan være delvis årsak for denne allieringen, og fortellermåten kan sees i likhet med Bruun Vaages form for subjektiv narrasjon. Nate uttrykker tristhet og frustrasjon over Billys tilstedeværelse. Samtidig er scenen preget av mystisk følelsesladet musikk. På bakgrunn av dette kan tilskueren oppleve sammenfallende og automatisk respons, hvor den følelsesmessige og kroppslige tilstanden til Nate kan simuleres tilsvarende hos tilskueren, altså få kroppslig empati med Nate.

Samtidig er David på nattklubb med Kurt. David forteller at han trenger en kveld som dette etter dagens strabaser, uten å utdype årsaken for dette ytterligere. Kurt gir David ecstasy, noe David ikke viser noen særlig skepsis for, selv om han innrømmer sin uerfarenhet på området. Imidlertid er han mer skeptisk til at Kurt drar med seg David ut på dansegolvet, da han mener at han virkelig ikke kan danse. Det klippes. David befinner seg fortsatt på nattklubben, men lydbildet er endret, noe som tilsier at narrasjonen har forflyttet fortellingen lengre frem i tid. David danser febrilsk, mens han ler, grynter og hopper rundt.

Kontrast i klipperytme kan delvis beskrive tilskuerens opplevelse av David her. Den første scenen på nattklubben var sammensatt av to klipp, deriblant én langtagning. Den andre scenen var derimot fortalt med mange korte klipp med eskalerende klipperytme. David Bordwell og Kristin Thompson hevder at ” mixing long takes and shorter shots creates paralllells and contrasts among scenes” (Bordwell og Thompson [1979]1997:260). Ulikheten i klipperytmen mellom de to scenen kan sies å bidra til og forsterke tilskuerens oppfattelse av David som ruset på ecstasy, og gi forståelse av hvordan dette føles, fordi de kontrasteres i så stor grad.



Figur 3: David får ecstasy av Kurt.



Figur 4: David er ruset på ecstasy

Samtidig mener jeg sammensetningen av økt klipperytme, elektronikamusikken, og Davids skuespillerstil former et karikert bilde av narkotikarus som kan bidra til å distansere tilskueren fra Davids subjektivitet. Gjennom vår narrative tilpasning fra tidligere episoder har tilskueren erfart David som en nervøs, konservativ karakter. Tilskuerens tilpasning til han her sammenfaller derfor ikke med tilskuerens tidligere erfaring av ham. David fremstår heller ikke-stereotypisk i forhold til hvordan tilskueren ellers har erfart han. Vi forstår ikke fullt ut hans intensjoner eller følelser. Årsaken til dette kan være måten fortellingen til nå har tilpasset oss David med uklarhet om hans mentale tilstand.

Morgenen etter får David kjenne på konsekvensen av nattens utskielser og hvordan dette ikke helt passer hans livsstil. Under et "intake" (konsultasjon med en kunde som vil bestille en begravelse) sammen med Nate oppfører David seg noen annerledes en vi tidligere har opplevd han. Sittende henslengt og dypt i stolen med et fraværende ansiktsuttrykk kommuniserer han påkjenningen fra natten, og virker uinteressert i kunden. I tillegg har han ikke på seg den sedvanlige dressen, men er iført t-skjorte og dongeribukse. Nate er svært oppmerksom på David atferd, som også må utføre konsultasjonen på egenhånd.

Bildeutsnitt og mise-en-scene kan bidra til å skape en uklar subjektiv tilgang til David. I store deler av scenen er David plassert i bakgrunnen. Bildeutsnittet fokuserer i størst grad på Nate gjennom et nærbilde av hans ansikt og hans reaksjoner på David.

Jeg mener den sorte humoren i disse scenene kan skape engasjement for David. I forrige kapittel drøftet jeg Dirk Eizens fremheving av humor i audiovisuelle fortellinger (Eizen 1999:99). Eizen drøftet hvordan humoren i fiksjonsfortellinger fikk sitt utløp fra en sosialt gjenkjennende stressfull situasjon. De to foregående scenene mener jeg ga utløp for emosjonell spenning hos tilskueren ved at David blir utsatt for en sosial situasjon han ikke hadde utstrakt kjennskap til. Frigjøringen av denne spenningen kommer dagen derpå gjennom han bedrøvelig tilstand, noe som kan skape en humoristisk forløsning. Rollebytingen mellom Nate og David fungerer også som en humoristisk emosjonell respons. I episodens introduksjon gjenkjente og tilpasset tilskueren seg til David gjennom hans konservative karakteristikk – spesielt ved å være iført dressen. Nate, på den andre siden, hadde en mer avslappet klesstil, slik tilskueren ofte kan gjenkjenne og tilpasses til han. I denne scenen blir imidlertid rollene byttet. Her er det Nate som er iført dressen og må ta på seg den ansvarlig rollen, mens David blir den mer alternative, på bakgrunn av sin avlappende klesstil. I tillegg kommer den sorte humoren mye på bakgrunn av den sosiale situasjonen dette tar sted. Tilskuernes forståelse av den narrative situasjonen (et "intake") som en stressende kontekst for David kan forårsake en emosjonell forløsning, som i følge Eizen kan "permit us to view it

as a play”. (ibid:99). Kvinnen som vil bestille begravelsen gråter og jamrer i bakgrunnen, noe jeg mener kan skape en trykket stemning. Jukstaposisjonen av døden og livets trivielle problemer, mener jeg samtidig skaper et grotesk, og satirisk tematisk funksjon om livet. David Bordwell hevder at melodramatisk narrasjon er designet for å fremkalle ironi og pathos, og dette skapes gjennom å sidestille motstridende tematiske scener (Bordwell i Smith 1995:153). Dette synes relevant her.

Senere på kjøkkenet i Fisherhuset finner David seg en smertestillende, mens han mumler jamrende. I det Ruth kommer inn til han erindrer David at Kurt ga han noen ekstra ecstasytabletter som skulle spares til senere. Tilskueren blir tilpasset dette gjennom flashbacks. Flashbackene fungerer i større grad som spatiotemporal tilknytning enn subjektiv tilgang, og sier derfor lite om hva David egentlig føler. David blir imidlertid satt ut når Ruth forstyrrer han i mimringen, og i forfjamselse legger han ecstasytablettene i boksen med smertestillende. Han forlater Ruth og hun blir stående å skue etter han. Ruths forundrede blikk bidrar med å verifisere tilskuerens undring over David, og hva han mentale tilstand egentlig er.

Som drøftet i forrige kapittel, kan *Six Feet Under* knyttes til hvordan Bordwell beskriver kunstfilmnarrasjonen, da fortrinnsvis i relasjon til bruken av realisme og psykologisk komplekse karakterer. Davids karakterkurve kan dessuten sees i sammenheng med Bruun Vaages beskrivelse av den objektive narrasjonen i såkalte dedramatiserte filmer. Dette mener jeg kommer av at narrasjonen og stilen gir tilbakeholden subjektiv tilgang til David. Bruun Vaage beskriver hvordan dedramatiserte filmer ofte ”give little or no explanation of the mental state of their characters, how they feel, what they want, or why they behave as they do. The characters usually remain emotionally closed and uncommunicative” (Bruun Vaage 2008:168). Den manglende subjektive tilgangen til David behøver riktig nok ikke være motivert på samme måte som i dedramatiserte filmer. Jeg vil heller hevde at David unnlater å vise følelser ut fra en diegetisk motivasjon. David fremstår som en karakter som skjuler sitt indre følelsesliv for familie, venner og omverdenen. Eksempelvis er han ikke spesielt åpen om sin homofile legning for familien, og hans problemer angående dette. Derfor er det naturlig at han ikke er spesielt følelsesmessig ekspressiv for sine medkarakterer, som i tillegg kan verifiseres av Nate og Ruths undring over ham og hans tilstand.

I relasjon til David vil jeg hevde at tilskueren frivillig vil ta i bruk imaginativ empati for å få tilgang til karakteren og forstå han, selv om ikke narrasjonen tilrettelegger for det. Dette kan tilskueren gjøre for å forsøke å forstå David. Bruun Vaage fremholder empatiske responser som viktige for å fylle huller i fortellingen. For å forstå Davids intensjoner og

handlinger må tilskueren forestille seg hva karakteren føler, og forståelse for dette øker igjen tilskuerens motivasjon for å engasjere seg i handlingen (Bruun Vaage 2008:65 ff). Den skapte humoren bidrar også til dette engasjementet. Humoren kom som nevnt som følge av vår narrative tilpasning til David. Tilpasningen til hans stressende situasjon mener jeg kan skape en humoristisk imaginativ empatisk respons. Vårt engasjement for David blir derav av en annen form enn til Nate, da engasjementet for David krever aktiv innsats og vilje fra tilskuerens side.

På bakgrunn av disse tolkningene av Nate og Davids karakterkurver vil jeg hevde at "Life's Too Short" vekselvis kontrasterer tilskuerengasjementet ved å ta i bruk ulike narrasjonsformer – subjektiv og objektiv narrasjon. Dette kan sees i tråd med hvordan jeg i forrige kapittel kom frem til at "The Pilot" tar i bruk både tradisjonelle dramaturgiske strukturer kjent fra fjernsynet og kunstmfilmnarrasjonens fortellermåte, som skaper en kompleks sammenblanding av en hollywood-manikeisk og et gradert moralsk system. Nate karakterkurve er i større grad subjektivt motivert med ekspressiv skuespillerstil og en gjennomslutlig subjektiv tilgang, samt at han stilles opp mot en karikert, typifisert karakter (Billy), som bidrar til en klar alliansedannelse med han. Igjen kan dette skape et moralsk okkult internt verdisystem. Davids karakterkurve er imidlertid mer objektivt motivert. Tilskuerens subjektive tilgang til han har så langt forblitt ugjennomslutlig, og tilskueren kan oppleve en ikke-stereotypisk adferd for David å være, som igjen skaper humoristisk tilskuerengasjement. Samtidig er det viktig å påpeke at David ikke sidestilles med usympatiske karakterer, som på noen som helst måte medvirker til vår allianse med han (i tråd med Smiths sympatistruktur), som igjen kan bidra til å skape en tvetydige oppfattelse av hans moralske valens, derav gradert moralsk system.

I forrige kapittel argumenterte jeg for at *Six Feet Unders* karakterer er individualiserte, i den betydning at de fremstår som motsetningsfylte og komplekse. Dette førte meg til å betrakte *Six Feet Under* (representert ved "The Pilot") til å delvis anføre et gradert moralsk system. David har frem til nå fremstått som ikke-stereotypisk i relasjon til hvordan tilskueren kan ha oppfattet ham i "The Pilot". Der han fremstår som både konservativ, nevrotisk og pliktoppfyllende. At han benytter narkotika nyanserer imidlertid dette bildet, og David fremstilles i større grad som flerdimensjonal, motsetningsfull og tvetydig. Murray Smith vektlegger at når en karakters egenskaper ikke blir fastslått – det vil si ikke overdrevet etablert - vil karakterens moralske verdi bli uklar. Smith mener at desto mer kompleks en karakters indre fremstilles desto mindre kan karakteren fungerer som en personifisert symbol av en klar moralsk tilstand. Det Smith mener er at komplekse karakterer vil gjøre det vanskelig å enten

avgjøre en karakters moralske valens eller danne stabile alliansedannelser (i form av sympatidannelser) (Smith 1995:214). Hvilken innvirkning vil dette ha på tilskuerens engasjement og moralske vurdering av David, i relasjon til hans narkotikabruk? Karakterutvikling mener jeg her vil bli viktig for å diskutere og vurdere Smiths påstand.

4.6. Indre utvikling

Et aspekt ved "Life's Too Short" kan være at den spiller på den klassiske dramaturgiens tendenser til å la sine protagonister gå igjennom en indre utvikling, og med dette skape en moralsk motivert fortellingen der karakterer kan lære noe i løpet av fortellingen.

En karakters indre utvikling kan knyttes til karakterens ubevisste behov som står i motsetning til deres ønsker. Karakterenes ubevisste behov skyldes en feil eller skavank i personligheten eller et slags fantom som besværer ham eller henne. Karakterenes utvikling, baserer seg gjerne på at denne skavanken eller fantomet overvinnes, og med dette lærer karakteren noe i løpet av fortellingen, som setter henne i stand til å overvinne også den ytre motstanden (Bordwell 2006:29-30). Filmteoretiker Robert McKee skriver at "the most memorable, fascinating characters tend to have not only a conscious but an unconscious desire. Although these complex protagonists are unaware of their subconscious need, the audience sense it, perceiving in them an inner contradiction (McKee 1998:138). En karakters indre utvikling er altså en strategi innen klassisk dramaturgi for å gjøre karakteren mer kompleks. Både Ruth, David, Nate og Clair kan leses ut fra en slik modell.

På skolen oppsøker Clair Andy idet han snakker om Gabriel og dødsulykken med noen venner. Clair spør hvordan det går med Gabriel, men Andy har verken besøkt eller snakket med han, og har heller ingen intensjoner om å gjøre det. Dette gjør Clair opprørt. Og gjennom Andys mer eller mindre uflidde og barnslige oppførsel mot Clair, som ikke er annet enn bekymret, kan det dannes en moralsk struktur som allierer tilskueren med henne. Senere snakker hun med Parker om situasjonen med Gabriel. Hun minner Clair om at Gabriel er en drittsekk hun burde holde seg unna. Men Clair trosser Parker og reiser hjem til Gabriel, som for øvrig ikke er hjemme. Hun får heller ikke noe respons fra moren Vickie som sorgtung sitter i sofaen, ubevegelig og ikke-responderende til Clairs spørsmål. Senere dukker Gabriel opp hos familien Fisher for å levere Anthonys fotballklær som han skal begraves i. Gabriel åpner seg for Clair, og sammen snakker de om dødsfallet der Gabriel ytrer skyldfølelse. Han forteller også om sin voldelige og alkoholiserende far som ikke har vært hjemme på to år. Clair får sympati med han, og får spesielt forkjærlighet for han da han gir henne komplimenter. Idet

Gabriel skal gå påpeker hun at hvis han vil snakke med noen er hun der for ham. Dette viser seg å komme til nytte under Anthonys begravelse da faren anklaget Gabriel som årsak for Anthonys død.

Samtidig har Brenda kommet opp med en slu plan som skal hjelpe Nate raffinere hvordan han kan håndtere de sørgende i sitt arbeid, og hvordan han selv kan skal takle døden bedre. Hun har valgt ut tre begravelsesbyråer som de tilsynelatende skal kjøpe en begravelse av. Nate er skeptisk, men samtidig får han en oppvekker om hvor kald, hjerterå og svindlende pengemasking begravelsesbransjen egentlig er. Det viser seg at flere forsøker å svindle dem med overprisede kister og gravplasser. De støter på flere usympatiske begravelsesagenter, som kan frembringe sympati og allianse for Nate og Brenda, da tilskueren kan forstå dem til å ha positiv moralsk valsen relativt til begravelsesagentene. Senere snakker Nate med Brenda om sin frykt for døden. Hun forsøker å få han til å innse at døden er helt naturlig. I begravelsen til Anthony bryter det ut slåsskamp mellom Gabriel og hans far. Nate kommer til unnsetning og tar med seg faren til sørgerommet. Faren klager til Nate om sønnen som han mener alltid hadde vært et problembarn. Han forteller også at det var han som hadde kjøpt pistolen til Vickie som beskyttelse mens han var borte og jobbet. Nate er streng i tonen og minner om dødens brutalitet og livet som en tikkende klokke. Nate spør om han hadde brukt tiden godt mens sønnen var i live, eller om han hadde sløst den bort. Faren blir paff og blir tilslutt stille.

Både Nate og Clair har en tydelig indre utvikling å gjennomgå, som kommer av en feil eller skavank på personligheten som fortelles med klarhet gjennom narrasjon og stil. Clairs forkjærlighet og sympati for Gabriel skaper problemer for henne da hun har erfart Gabriel som en uflidd type (som tilskueren for øvrig erfarte i episodens anslag). Hennes sympati viser seg imidlertid å være av betydning. Nate har problemer med å finne sin plass i begravelsesbransjen da han har store problemer med å håndtere døden. Brenda forsøker å finne en løsning på dette problemet, som han senere utnytter i sitt favør under alvorspraten med Gabriels far. I tillegg kan både Clair og Nate bli vurdert med positiv moralsk valsen, og dannet sympati og allianse med ved at de begge titt og ofte blir sidestilt med usympatiske uflidde typer. Narrasjonen og stilen kan med dette skape forstått klar narrativ tilpasning til Clair og Nates ønsker og begjær, samtidig som deres indre utvikling presenteres gjennomskiktig. Dette kan igjen gjøre det lettere å avgjøre Nate og Clairs moralske valenser og opprettholde stabile alliansedannelser. Ruth og Davids indre utviklinger formerer seg imidlertid litt annerledes.

4.6.1. David og Ruths uklare indre utvikling

Imens Ruth pakker til teltturen – dog noe nevrotisk, befinner David seg i kjelleren og preparasjonsrommet for å gjøre klar Anthony til begravelsen. Han ringer etter hvert Kurt og avtaler ett nytt møte. Clair finner David senere rote igjennom kjøkkenskapet på jakt etter boksen med smertestillende, som har forsvunnet. Først anklager han Clair for å ha funnet ecstasytablettene og beholdt dem, men Clair blånekter. David er febrilsk, til Clairs store fascinasjon og glede. Hun oppdager også at han har på seg hennes t-skjorte, som er svart og tettsittende, i motsetning til hans sedvanlige dress. Plutselig tuter et bilhorn utenfor. David blir nå enda mer fortvilet. Clair titter ut vinduet og spør om han har et stevnemøte. David samtykker, dog noe nervøst.

David: - Clair, I really need that aspirin bottle.

Clair: - David, I really don't have it. What was in there?

David: - He gave me some pills. And now I'll have to say "Sorry, I lost them because I'm this old-guy geek and I'm completely uncool in this world in which you seem to thrive you perfect distillation of human evolution".

Clair: - Okay, is this split personality thing like, something that happens when mom goes out of town? Because I like you like this way better.

At David kommuniserer usikkerhet i denne scenen motstrider han seg selv i relasjon til hvordan tilskueren ble tilpasset han i episodens første akt, der han fremstiltes mer autoritær og streng. Hans febrilskhet kommer primært frem gjennom dialog og skuespillerstil. Faktumet at Clair påpeker hans "split personality" kan også bekrefte tilskuerens mistanke om at han ikke fullt ut er seg selv. Imidlertid kan tilskueren på bakgrunn av Clairs oppmuntring ("I like you like this way better") av brorens nye personlighetstrekk kunne skape grunnlag for engasjement for han. Engasjement kan også dannes på bakgrunn av Clairs glede og entusiasme, kommunisert gjennom dialog og skuespillerstil. Dirk Eitzen hevder latter og smil som sosialt motiverende, og ikke et uttrykk for private følelser. Han vektlegger hvordan latter inviterer til lekne engasjement og fostrer sosiale sammenhenger (Eitzen 1999:86). Siden narrasjonen og stilen har tilegnet tilskueren troskap til Clair kan tilskueren på bakgrunn av dette "båndet" oppleve å le når hun ler. På bakgrunn av den narrative konteksten og Clair glade natur og smil og oppmuntring vil jeg hevde at tilskueren kan få en humoristisk imaginativ empatisk respons til Davids mentale tilstand.

På nattklubben med Kurt støter David på Keith til sin store fortvilelse, Keith har med seg sin nye kjæreste, Eddie. David og Keith endte deres forhold på det grunnlag at David ikke

klarte å være like åpen om sin legning. David har imidlertid fortsatt sterke følelser for han, og blir umiddelbart nervøs. Nervøsiteten skinner ikke helt igjennom før David forteller en vits, som ingen ler av. Verken narrasjon eller stil legger opp til at vi skal sympatisere med David da det gis større spatiotemporal tilgang til Kurt, Keith og Eddies reaksjoner som alle blir flau. Ettersom tilskueren har fått større grad av narrativ tilpasning til David kan likevel tilskueren kunne applisere imaginativ empati og simulere David følelsesmessige tilstand. Dette mener jeg kommer av den objektive narrasjonen.

Idet Keith og Eddie sier farvel klippes det til et nærbilde av David. Ved å lukke øynene og uttrykke angst og nervøsitet, kommuniserer han fortvilelse over sin oppførsel. Carl Plantinga har spesielt sett på ansiktets virkninger og empatidannelser, og mener ansiktsuttrykk gjennom nærbilder kan fremkalle empatiske følelser hos tilskueren. I følge Plantinga vil det representerte ansiktet fremkalle følelser gjennom blant annet følelsesmessig smitte. Ved å "fange" andre følelser eller affektive tilstander gjennom kommuniserende ansiktsuttrykk kan tilskueren komme inn i karakterens stemning (mood). (Plantinga 1999:243). Nærbildene kan bidra til å fremkalle empatisk respons hos tilskueren ved at tilskueren sammenfallende kan føle Davids angst. Empatien mener jeg kan skapes på bakgrunn av den utstrakte narrative tilpasningen til David.

I tillegg må det påpekes hvordan denne scenen viser til Davids bortkommenhet. Dette understrekes av at Keith sier ting som "This is the last place I'd ever expect to see you", eller da Kurt sier "Is dating like an excuse for you to see who you wished you'd been when you were my age?". Samtidig gjenkjenner nødvendigvis ikke tilskueren han på samme måte som ellers i form av Smiths nivå gjenkjennelse. Dette kommer av klærne han har på deg. Han forsøker å være noe han ikke er. Dette skaper en kompleksitet ved Davids person, som også skapes gjennom den objektive narrasjonsformen med uklar tilpasning til hans subjektivitet.

Uklarheten over Davids subjektivitet tilkjennegis allerede i neste scene. På dansegulvet gir Kurt David kokain. Keith vitner dette og forlater lokalet sammen med kjæresten. David slipper seg løs nok en gang og viser seg fra en annen side en tidligere på kvelden. Mens de danser kler de skjortene av hverandre. Tvetydigheten omkring Davids subjektivitet kommer i stor grad gjennom bruken av kinematografien i scenen. Kryssklippingen indikerer at tilskueren kan se dette gjennom Keiths subjektive point-of-view. Keith snur seg flere ganger mot Kurt og David, og virker betenkt over Davids adferd og handlinger (se figur 5). Idet Keith og Eddie forvinner inn i folkemengden klippes det tilbake til David og Kurt. Bildeutsnittet er først halvnært, men kameraet beveges sirkulært rundt

karakterene idet de begynner å danse. Deretter kjøres kameraet lengre og lengre fra dem helt til de forvinner inn i folkemengden.



Figur 5: Keiths subjektive point-of-view av David som tar kokain.

Scenen kan ikke sies å føre til at tilskueren opplever David som usympatisk, men tilskueren kan også forme tvetydighet i den følelsesmessige vurderingen av han. Dette delvis fordi tilskueren kan oppleve hans handlinger igjennom "linsen" til en annen karakter: Keith, en karakter tilskueren ikke har blitt tilpasset med i like stor grad som David i episoden. I tillegg kan kinematografien gjennom bildeutsnitt og sirkulære bevegelser av kameraet skape en distanse mellom David og tilskueren. Det kan virke som om filmskaperne egentlig ikke vil at tilskueren skal vurdere han. Tilskueren vet egentlig ikke om David har det bra, eller om Keiths bekymrede blikk er legitimt.

Senere på nattklubben oppdager David at Kurt kysser en annen mann. David stivner. Kurt vinker til han for å signalisere at han vil at David skal komme bort. Men David snur seg og går mot utgangsdøra. Kurt løper etter han og inviterer han med på trekant. David avviser forespørselen og forteller at han er en seriøs fyr, med en seriøs jobb som ikke er skapt for sånne utskeielser. Davids unnskylder seg og går. I Anthonys begravelse dagen etter innrømmer David til Nate at han også strøk på sin første begravelsesdirektøreksamen, og at han dummer seg ut oftere enn han skulle tro.

Mens David var på nattklubb befant Ruth seg samtidig ute i villmarken med Hiram. Hun er stresset og kontrollerende, og Hiram blir flere ganger oppgitt over henne. Vi opplever henne gjennom en objektiv narrasjonsform da stilen i mindre grad underbygger hennes subjektivitet. Tilskueren kan oppleve å måtte tolke hennes atferd på bakgrunn av observasjon. Tilskueren kan på denne måten erfare uklar tilgang til Ruths subjektivitet, da hun ikke fullt ut forklarer hvorfor hun oppfører seg på måten hun gjør.

Senere viser det seg at Ruth er løsningen på de forsvunne ecstasytablettene. Imens de drikker champagne forteller Ruth at hun har hodepine og finner smertestillende fra sekken. Senere, når hun har lagt seg for å sove, ser vi henne kaste seg rundt i soveposen og puste

tungt. Gjennom ecstasyrus får hun et ekstatisk drømmescenario. Hun vandrer i skogen iført pysjen sin. Hun danser rundt trær og busker lekende og sensuelt. Hun får øye på en stor bamse som hun følger etter. Bamsen leder henne til Nathaniels gamle likbil. Hun går bort til den og Nathaniel kommer frem. Det virker som om Nathaniel forsøker å fikse bilen. Ruth går frem til han og stryker han over kinnet. De to snakker rolig, lattermildt og sensuelt sammen. Ruth unnskylder for sin oppførsel med andre menn, spesielt utroskapen med Hiram. Nathaniel vil ikke ha noen unnskyldning fra henne da han innrømmer at han ”forsvant” lenge før han døde. De ler sammen mens de mimrer om fortiden. Nathaniel åpner panseret fordi han vil fikse den gamle kjerra. Ruth ser ned i panseret og øyner planter slynget rundt Fisherfamiliens gravstein. Ruth sier hun savner det de hadde, og Nathaniel oppfordrer henne til å finne det igjen. De kysser og omfavner hverandre.

Drømmesekvensen kan sies å gi en fordypning i Ruths subjektivitet, med henvisning til Jane Feur fremheving av hvordan *Six Feet Under* bruker ”dream diegesis” for å skape tilgang til protagonistenes psykologiske tilstand, deres ønsker og begjær (Feur 2007:152). Gjennom dialog og ekspressiv skuespillerstil kommuniserer Ruth sin affekt og savn etter ektemannen. Følelsene de viser hverandre kan i tillegg bidra til tilskueren opplevelse av Ruth i positiv moralsk valens. Nathaniels godhjertethet mot kona kan bidra til dannelsen av en moralsk struktur som allierer tilskueren med Ruth.

Morgenen etter våkner Ruth i full forvirrethet. Hun finner i tillegg et blad i håret som setter tilskueren i undring om hun faktisk har vandret i skogen, uten at dette utypes ytterligere. Hun kler seg og går ut til Hiram som allerede er i gang med frokosten. Hiram takker for en herlig natt og referer til at de aldri har hatt så lidenskapelig sex før. Ruth ytrer et forvirret blick, som kan sammenfalle med tilskuerens reaksjoner, da ingen av oss vet hva han snakker om. Ruth begynner plutselig å gapskratte.

Da Ruth er hjemme fra teltturen er hun fortsatt i lystig humør. David kommer inn til henne på kjøkkenet. Ruth beskriver sin turopplevelse som fargerik, detaljrik og duftene som ubeskrivelige. David spør om hun hadde hatt hodepine under oppholdet. Hun forteller at hun hadde tatt en smertestillende, og hodepinen hadde forsvunnet helt og holdent. Clair kommer ned for å hente drikke fra kjøleskapet. Hun er helt ukjørt etter Anthonys begravelse og forteller om Gabriel. Hun trekker seg tilbake til rommet. Lystige Ruth faller litt sammen igjen og ytrer bekymringsfulle blick. Ruth forteller David at hun skulle ønske hun kunne beskytte barna sine mer fra livet. I sympati går David bort og kysser henne på kinnet og sier natta. Ruth pakker ut boksen med smertestillende og setter den på kjøkkenbordet.



Figur 6: Ruths ekstastiske drømmescenario

Sidestilt med Nate og Clairs utviklingskurve vil jeg fremholde at Ruth og Davids indre utvikling ikke er like transparent gjennom handlingsforløpet. Ruth og David befinner seg også mer eller mindre på samme sted som de gjorde i starten av fortellingen i episodens slutt. Karakterenes personlige feil er heller ikke like tydelig. Dette mener jeg kommer av at narrasjonen med disse karakterene er mer objektivt motivert, og at de ikke blir sidestilt med usympatiske karakterer.

Til tross for den tidvis objektive narrasjonen kan vi se en spire av karakterutvikling i "Life's Too Short" hva David og Ruth angår, til tross for at denne er noe gjemt. Ruths drømmescenario mot slutten fremstiltes i et mer subjektivt format. Det samme gjelder David, som mot slutten ga en klarere tilpasning til hans tanker og følelser. Ruth har fått sjelero i relasjon til hennes utroskap med Hiram, og David tok endelig tak og innrømmet sine personlige avvik og feil til broren som kan bidra til å skape større åpenhet mellom brødrene. Denne forståelsen krever dog en langt mer aktiv innsats fra tilskueren siden fortellermåten frem til da holdt tilbake informasjon om David og Ruths mentale tilstand, men karakterutviklingen kan uansett skape engasjement. Bordwell skriver følgende om en slik struktur basert på "*character arcs*": "When the characters are forced to deal with their inner conflicts in order to solve their outer problems, our relationship with them grows and strengthens" (Bordwell 2006:30) Bordwell spesifiserer ikke her om dette angår sympati eller empati, men det virker rimelig at det er snakk om begge deler.

Det er rimelig å tro at slike indre karakterutviklinger, da også skjulte, påvirker alliansedannelsen. I utgangspunktet får tilskueren kjennskap til karakterenes utviklingskurver gjennom den narrative tilpasningen, og slik sett kan det argumenteres for at dette kan plasseres innenfor Smiths sympatistruktur, på dens andre nivå. Det er sannsynlig at slik tilpasning påvirker alliansedannelsen. Når for eksempel David innrømmer til Nate at han roter det til oftere enn han skulle tro, innbiller vi oss at han har lært seg å bli et bedre menneske

(selv om han ikke uttrykker om dette har noe mer hans narkotikabruk å gjøre) som åpenbart har innvirkning på vår moralske evaluering av han.

Jeg har tidligere nevnt at slike kurver er en strategi for å skape komplekse karakterer. Ifølge filmteoretiker John Castello skal ikke protagonister være gjennomført gode, men komplekse og tvetydige karakter med både gode og dårlige nyanser. Han understreker at protagonistene også skal være sympatiske, men at dette aspektet også kan innebære at karakteren er "a believable three-dimensional, flawed but intriguing human character" (Costello 2006:70). Davids narkotikabruk og dystre karaktertrekk, samt Ruths uvitenhet ovenfor hva hun faktisk har gjennomgått er med på å gjøre de mer menneskelige, noe som igjen fører til at tilskueren kan føle sympati med dem, men som også kan få tilskueren til å oppfatte dem som "intriguing human character". Det synes å kreve at en karakter skal ha både gode og dårlige karaktertrekk for at tilskueren skal kunne relatere seg til karakteren, og for at karakteren skal kunne erkjenne noe i løpet av fortellingen.

David og Ruth går kanskje ikke igjennom en fullendt indre utvikling, men episodens struktur ligger såpass tett opp mot en slik modell at det i det minste gir tilskueren forventning om at noe slikt kommer til å skje. Om David og Ruths indre utvikling er noe vagere enn Clair og Nates, kan det argumenteres for at tilskueren kan oppveie dette ved hjelp av imaginativ empati. Videre er det grunn til å tro at denne strukturen gjør Ruth og David i "Life's Too Short" både mer komplekse og engasjerende siden tilskueren aktivt kan gå inn i fortellingen for å forstå deres handlinger og mulige intensjoner. Det kan virke som om karakterer blir mer engasjerende nettopp i kraft av å være mer komplekse.

Jeg mener med dette, i denne sammenheng, å kunne nyansere Murray Smiths hevdninger om at desto mer en kompleks karakter, desto vanskeligere for tilskueren å oppnå stabile alliansedannelser og moralske perspektiv, som nevnt ovenfor (Smith 1995:214). Jeg vil heller si at desto mer kompleks karakter og desto mer skjult den indre utviklingen er, desto mer engasjerende kan karakteren være. Dette kommer i kraft av at komplekse karakterer kan fremstå som mer menneskelige, da de i større grad gjennomgår en gjemt indre utvikling som skaper nysgjerrighet og engasjement for hvordan det vil gå med karakteren gjennom fortellingen. Dette kan skape en mer "intriguing" karakterer og tilskuerengasjement. Jeg vil hevde også dette skaper alliansedannelse. Når det er sagt er ikke nødvendigvis David og Ruth av type karakter som engasjerer på grunn av karaktertrekk vi skulle ønske vi hadde, men på grunn av karaktertrekk vi kan kjenne oss igjen i, eller relatere oss til.

4.8. Kompleksitet, humor, engasjement og moralske perspektiv

Avslutningsvis vil jeg argumentere for at David og Ruth er skildret på en måte som skaper et annet form for engasjement og alliering relativt til de øvrige protagonistene i denne episoden. Jeg har tidligere beskrevet hvordan Nate og Clair står i motsetning til Ruth og David hva angår stabile alliansedannelser og indre utvikling. Murray Smiths modell har spesielt vist seg anvendelig for å vise hvordan denne opposisjonen får Nate og Clair til å framstå relativt sett mer moralsk stabile.

Smith vektlegger som nevnt ikke empatidannelser som en fundamental del av sympatistrukturen, og som ikke avgjørende for moralske perspektiv og orientering. Jeg vil imidlertid hevde at empati er en sterk, avgjørende del av vårt engasjement og allianse med Ruth og David i "Life's Too Short", og her snakker jeg om den imaginative formen for empati. Bruun Vaage fremhever tesen at tilskueren har behov for imaginativ empati jo mer komplekse og ikke-stereotypiske karakterene er (Bruun Vaage 2008:84). Dette er relevant for "Life's Too Short" og David og Ruths karakterkurver som har en nokså utpreget objektiv narrasjon, som ifølge Bruun Vaage gjør at vi forsøker å lese karakterene ved hjelp av imaginativ empati. Samtidig er nok dette mer relevant for vårt engasjement for David og Ruth enn Nate og Clair, da David og Ruth fremstår mer sammensatte og vanskeligere å lese. Nate og Clair gis i større grad klar narrativ tilpasning til og former stabile alliansedannelser gjennom sin subjektive narrasjon. At de heller ikke følger like klare "character arcs", kan dessuten sies å gjøre David og Ruth mindre stereotype, og mer troverdige som virkelige mennesker. Jeg vil påstå at narrasjonen i "Life's Too Short" legger noen føringer til hvilke karakterer tilskueren skal forsøke å lese med imaginativ empatisk innlevelse, som igjen handler om hvilke som er fremstilt som komplekse, realistiske og troverdige skikkelser.

"Life's Too Short" er en episode med mye svart humor. Dette er også med på å legge disse narrative føringene at karakterene fremstår som komplekse og motsetningsfylte. Det skaper også engasjement. Humoren manifesterer seg først og fremst i den karikerte persontegningen av en bakfull person i relasjon til David. Karakteren David er i seg selv en bidragsyter til episodens humor, ved at han er usikker og nevrotisk i ulike sammenhenger og fremstå atypisk relativt til hvordan tilskueren ellers har blitt tilpasset ham. Humoren manifesterer seg også i Ruths uvitenhet til hennes narkotikabruk, som samtidig har bidratt til at hun utvikler et mer avslappet forhold til seg selv, livet og hennes problemer. "Incongruity-resolution" teori blir her relevant for forståelsen av den humoristiske stemningen som oppstår. Tilskueren ble tidligere stilt i en "problemløserrolle" gjennom forventingen på narrasjonens

utfall på Ruths depressive sinnstilstand. Eizen hevder på bakgrunn av Bordwell og Carrolls fortellerteori at "a great deal of humor results from unexpected solutions to conceptual challenges" (Eizen 1999:94). Løsingen kan trygt sies å være uventet og overraskende, da hun etter å ha tatt ecstasy er i mye lystigere humør. Dette kan fremkalle latter og humring hos tilskueren, og samtidig bidra til vår forståelse av henne som et ekte menneske med personlige feil.

Selv om både Nate og Clair også kan fremstå som kompliserte karakterer har de i motsetning til David og Ruth et mer klart mål - få sin plass i begravelsesbransjen og hjelpe Gabriel. Dette fører dog nødvendigvis ikke til at vi engasjerer oss sterkere for disse enn vi gjør med David og Ruth. På grunn av den objektive narrasjonsformen som gjør at tilskueren kan applisere imaginativ empati, mener jeg gjør David og Ruth mer engasjerende, da tilskueren i større grad må aktivisere seg til handlingen for å forstå dem. Subjektiv narrasjon og entydige mål er med andre ord ikke alt som skal til for at vi engasjere med karakterer og hvordan det går med de.

Karakterutvikling, kompleksitet, empati og humor er sterkt avgjørende for tilskuerens engasjement til David og Ruth. Jeg vil hevde disse aspektene som avgjørende for moralske perspektiv på handlingen, enn hva Smith vedkjenner. Ved at tilskueren i større grad må engasjere seg for handlingen gjennom imaginativ empati på grunn av den objektive narrasjonsformen vil jeg imidlertid hevde at dette skaper en annen form for alliansedannelse enn Smiths sympatistruktur. Narrasjon og stil guider og begrenser ikke våre engasjement og responser på samme måte som vi har sett at den subjektive narrasjonen kan gjøre. Det vil dermed si at den heller ikke guider og begrenser våre alliansedannelser og moralske perspektiv til enten å se på narkotikabruken med positiv valens eller negativ valens. Jeg vil heller hevde at det skapes *nyanserte alliansedannelser*, men fortsatt alliansedannelse. Tilskueren må i større grad tolke selv hvilke betydninger som kan tillegges. Dette kan videre argumenteres ved å se på hvilket budskap som forellingen former gjennom karakterkurvene.

4.9. Budskap?

At tilskueren må tolke fortellingen kan være med på å formulere eventuelle budskap, men kan også være av betydning for å fullt ut forstå episodens tematikk. Dunleavy hevder som kjent at episodens "story-of-the-week" setter en konseptuel stemning i fortellingen. I denne episoden blir denne mest utslagsgivende for Nate og Clair, som i større grad enn Ruth og David involverer seg med familien Dimas. Gjennom familien Dimas, Nate og Clair tematiserer

”Life’s Too Short” at livet er for kort til å kaste det bort. Nates samtale med Gabriel og Anthonys far oppsummerer dette:

Nate: - Everybody dies. Some of us lives to be a 100, some never make it through the first day. That’s just the fucking fact of nature, pal. You can punch as many people as you want. It’s not gonna change the fact that boy is dead. And your chance to be in his life is over. Did you use that time well or did you just piss it away? And your own fucking life is a ticking clock too. Everybody’s is.

Men gjennom sin sympatistruktur skisserer ikke episoden noen entydig klar konklusjon i forhold til denne tematikken, men synes å tegne et bilde av ulike former for hvordan du kan ta tak i livet ditt – dette i tråd med hvordan Dunleavy hevder den frittstående evigvarende seriens ”story-of-the-week” med sin ”conceptual tension” (Dunleavy 2009:156). Gjennom karakterutvikling, tegner episoden videre et bilde av hvordan protagonistene innser dette, men ender samtidig opp like ensomme og frustrerte som de var ved episodens begynnelse. ”Life’s Too Short” har med andre ord ingen lykkelig slutt, og har følgelig heller ikke noe spesielt utpreget optimistisk budskap.

Med fraværet av klar indre karakterutvikling hos David og Ruth er det ikke så enkelt å finne noe tydelig budskap i relasjon til deres karakterkurver. Man kan kanskje si at ”Life’s Too Short” oppfordrer til å ikke ta livet for gitt og deretter tolke dette gjennom Ruth og Davids handlingsforløp. Livet er for kort til at Ruth skal behøve å ha dårlig samvittighet ovenfor Nathaniel. Livet er også for kort for at David skal hige tilbake til ungdomstiden og oppføre seg ungdommelig og hipp. Dette anser jeg imidlertid som mer synsing, og ikke noe som kan konkluderes. Fraværet av et tydelig budskap kan på mange måter gjenspeile vår moralske vurderinger av teksten som helhet, vårt engasjement med David og Ruth og tilskuerens moralske perspektiv på protagonistenes narkotikabruk - som moralsk nyansert.

Mine analyse av denne episoden har vist at tilskuerengasjement skapes på måter som ikke fremgår med tydelighet av Smiths sympatistrukturer. Sympati og empati fungerer i et kompleks samspill for å fullt ut forstå våre engasjement for karakterene. Bruun Vaages form for imaginativ empati og objektiv narrasjon har på denne måten vist at tilskueren kan engasjeres og allieres med tvetydige karakterer *til tross* for deres handlinger og skaper moralsk nyanserte alliansedannelser og komplekse engasjement.

4.10. "Life's Too Short" - oppsummert

"Life's Too Short" er en episode som har mange av trekkene til narrasjonsformen Bordwell mener kjennetegner såkalt kunstfilm. Blant annet gjelder dette psykologisk motivert realisme som kan gjenspeiles i karakterenes sammensatte og komplekse egenskaper og trekk. Karakterenes mangel på tydelige mål medfører imidlertid ikke at den ikke innbyr engasjement for karakterene. Ruth og David driver i store deler av episoden målløst rundt, men er like fullt ut protagonister som fungerer som en strukturerende instanser for episodens handling og driver den fremover.

Videre tar "Life's Too Short" i bruk mange av de samme narrative strukturene som den klassiske dramaturgien. Episoden setter opp en moralsk struktur som kan få Nate og Clair til å fremstå mer sympatisk enn andre gjestekarakterer. Ved bruk av subjektiv narrasjon, og derfor klar tilgang til karakterenes subjektivitet, skapes igjen stabile allianser med dem. David og Ruths karakterkurver har i motsetning en mer objektiv narrasjonsform, som gjør deres subjektivitet uklar, kompleks og tvetydig. Dette handler om hvor realistisk og komplekst fremstilt karakterene er, som igjen inviterer til imaginativ, empatisk innlevelse. Dette kan igjen skape en annen form for alliansedannelse, da narrasjonsformen krever aktiv innsats og vilje fra tilskuerens side. I kraft av dette vil jeg påstå at David og Ruth fremstår som mer engasjerende karakterer i denne episoden.

Humoren i relasjon til David og Ruth skaper også et engasjement, som kan bidra til vår alliering med dem, ved at de fremstår som hele, troverdige og "virkelige" karakterer, som bidrar til at tilskueren kan relatere seg til karakterene. Imidlertid er David og Ruth nødvendigvis ikke de typer karakterer som engasjerer på grunn av karaktertrekk vi skulle ønske vi hadde, men på grunn av karaktertrekk vi kanskje kan kjenne oss igjen i, eller relatere seg til.

Det viser seg at Murray Smiths modell for sympati er relativt anvendelig for å klargjøre tekstens interne verdisystem og alliansedannelser. Imidlertid har jeg vist at empati kan bidra til engasjement og en alliansedannelser, i større grad enn Smith fremholder. Spesielt er anvendelsen av Bruun Vaages imaginativ empati viktig for å fullt ut forså våre engasjement for de komplekse og tvetydige karakterene i "Life's Too Short".

5: En sluttsats – Moralsk perspektiv på protagonistenes narkotikabruk

Mitt utgangspunkt for denne oppgaven var at jeg opplevde at narkotikabruken i *Six Feet Under* ble fremstilt på en hverdagslig, ukonvensjonell måte, og ønsket å undersøke hvordan narrasjon og stil i utvalgte episoder tilrettelegger tilskuerens moralske vurdering av protagonistenes narkotikabruk. Dette har jeg gjort ved å kombinere modeller fra film- og fjernsynsvitenskap, narrativ teori og stilteori, ut i fra den kunstetiske posisjonen moderat moralisme med dennes utgangspunkt at kognitiv og affektiv tilnærming er etisk relevant.

Jeg har nå analysert to episoder som begge innlemmer narkotikabruk med protagonistene. Mine to analyseobjekter fikk to ulike innfallsvinkler, da jeg mente dette ville tjene til et mer helhetlig og kontekstuet bilde av hvilke moralske perspektiv som ble dannet av protagonistene som brukte narkotika i de aktuelle episodene. Jeg vil nå oppsummere hva jeg har funnet. Her vil jeg forsøke å se funnene fra de to episodene i forhold til hverandre før jeg svarer på oppgavens problemstilling: *Hvordan legger episodenes narrasjon og stil opp til at tilskueren moralsk kan vurdere protagonistenes narkotikabruk?* Avslutningsvis vil jeg evaluere i hvilken grad mitt teoretiske grunnlag og analytiske fremgangsmåte har vist seg anvendelig for min problemstilling, for så komme med oppgavens generelle bidrag.

Hva jeg har funnet i disse to analysene, kan i utgangspunktet ikke si noe generelt om hvordan vi moralsk vurderer narkotikabruken i *Six Feet Under*, og kan heller ikke generalisere dette til andre moderne fjernsynsserier som innlemmer narkotikabruk. Oppgavens lengde og omfang har gjort at jeg ikke har hatt anledning til å trekke inn flere fjernsynsserier, eller episoder fra *Six Feet Under*, enn de utvalgte analyseobjektene. Jeg håper imidlertid mine funn kan danne et grunnlag for og inspirasjon til videre forskning på et mer omfattende empirisk materiale.

5.1. Det nyanserte bildet

Murray Smiths modeller for interne verdisystem bidro til å belyse ”The Pilot” sin kumulering av den hollywood-manikeiske og den graderte moralske strukturen. Disse to moralske systemene kombineres gjennom episodens bruk av narrasjon og stil. Dette kom jeg frem til på bakgrunn av at episoden utnytter en karakterdrevet i stedet for plotdrevet fortellermåte. Den

karakterdrevene fortellermåten kommer gjennom episodens narrative struktur som innehar en konseptuell åpenhet som gir fortellingen frihet til å stupe inn i karakterenes subjektivitet (karakterfordypning), og gi stor rekkevidde av informasjon til flere protagonister (karakterkompleksitet). Karakterfordypning og karakterkompleksitet kom av deres vekslinger mellom subjektiv dramatisk involverende dramaturgi med en mer objektiv udramatisk. Samtidig hadde dette noe med at episoden fremstiller sine karakterer som individualiserte dramatiske personer (motsetningsfylte, flerdimensjonale og tvetydige) som skapte fragmenterte alliansedannelser.

”Life’s Too Short” har samme kombinasjon hva angår interne verdisystem. I denne analysen trakk jeg som kjent frem Margrethe Bruun Vaages ulike former for narrasjon: den objektive og den subjektive narrasjonsformen. Disse narrasjonsformene kan til viss grad sammenlignes med Bordwells begrep om subjektiv dramatisk og objektiv udramatisk fortellermåte som jeg opplevde i ”The Pilot”. I ”Life’s To Short” fremstår Nate og Clairs karakterkurver i større grad som hollywood-manikeisk, siden disse karakterkurvene fremstilles gjennom subjektiv narrasjon. Vi får en klar, gjennomiktig tilgang til deres subjektivitet, og deres moral kan hevdes å være moralsk okkult i deres person. Den moralske lærdommen kommer frem i episodens slutt til tross for det mer eller mindre lukkede budskap. Samtidig sidestilles Nate og Clair ofte med usympatiske karakterer, som lettere kan hjelpe tilskueren til å bestemme deres moralske valenser som positiv. I motsetning fremstilles Ruth og David som graderte da deres karakterkurver fortelles gjennom en objektiv narrasjonsform. Tilskueren kan få en uklar, ugjennomiktig tilgang til deres subjektivitet, og kan kjennetegnes ved å fremstå som tvetydige, flerdimensjonale og motsetningsfylte protagonister. Igjen skapes en kumulering av interne verdisystem i ”Life’s Too Short”, som i ”The Pilot”.

At David og Ruth kan forstås gjennom et gradert moralsk system bidrar ikke nødvendigvis til at tilskueren engasjeres noe mindre med disse karakterene. På bakgrunn av den objektive narrasjonsformen kan tilskueren applisere imaginativ empati for å aktivisere seg inn i handlingen og vil derfor kunne skape et sterkere engasjement med disse karakterene. Faktorer som indre gjemt karakterutvikling, karakterkompleksitet og humor bidro også til dette engasjementet.

Narrativ tilpassning har vist seg å ha større betydning for følelsesmessige engasjement og alliansedannelse enn Smith vedkjenner. I ”The Pilot” ble vi gjennom de to første aktene tilpasset Clair som en karakter med negativ moralsk valens – hennes holdninger, handlinger og adferd mot familiemedlemmene bidro til dette. Clairs hallusinasjon av faren i siste del av andre akt mener jeg likevel dannet en moralsk struktur der tilskueren kunne oppleve å alliere

seg med henne, *til tross* for den tidligere tilpasningen til hennes karaktertrekk og gjerninger. Liknende kan tilskueren oppleve å alliere seg med Ruth og David i "Life's Too Short". Vi blir tilpasset protagonistene, men narrasjonen og stilen legger ikke opp til at tilskueren skal føle sympati for disse karakterene. Tilskueren må heller applisere imaginativ empati og aktivere seg til handlingen. Dette mener jeg skaper en et sterkere engasjement og en mer nyansert form for alliansedannelse.

At protagonistene i *Six Feet Under* kan kjennetegnes som individualiserte karakterer er kanskje faktoren som bidrar mest til å skape slike nyanserte alliansedannelser. Helland og Wærp mener at individualiserte dramatiske personer brukes i dramaer som etterstreber karakterer troverdige som mennesker og moralsk nyansering. Jeg viste i analysen av "Life's Too Short" hvordan David og Ruths karakterkurver i større grad enn Clair og Nates skapte en fremstilling av komplekse og realistiske skikkelser og moralsk nyanserte alliansedannelser ved bruk av ulike narrasjon og stil. Jeg mener disse aspektet på mange måter kan argumentere for hvordan tilskueren moralsk kan oppleve protagonistenes narkotikabruk, som jeg vil vise til her.

Smith mener som kjent at desto mer kompleks en karakter er desto vanskeligere er det å skape stabile alliansedannelser og moralske perspektiv på handlingen. Dette aspektet har jeg i gjennom analysen av "Life's Too Short" nyansert. Objektiv narrasjon, indre gjemt karakterutvikling og karakterkompleksitet kan forme et sterkere engasjement da tilskueren kan aktivere seg til handlingen og ta i bruk imaginativ empati gjennom den narrative tilpassningen for å forstå karakteren. Når Smith snakker om ustabile alliansedannelser mener han hvordan det vil være vanskelig å bestemme en karakters moralske valens og handlingens moralske perspektiv. Smith trekker frem Jean Luc Godards kunstfilm *A bout de souffle* (1959) (som for øvrig Bordwell trekker frem som eksempel på en *dedramatisert* film) som eksempel på slike ustabile alliansedannelser og skriver følgende:

One of the central actions of the story – Michel's killing of the policeman – is represented in such a discontinuous, elliptical fashion that it is impossible to make a confident moral assessment of the action, and therefore, to some degree, of the character. Does Michel simply reach for the gun as the cop approaches him, and casually fill him with lead? Or is the shooting an impulsive act of desperation? Like Eisenstein, to borrow a phrase from Bazin, Godard does not so much represent the action as "allude to it". But unlike Eisenstein's abstract 'hieroglyphs', Godard's discombobulated montage sequences obscure rather than clarify the moral valence of the action or character in question". In less drastic style, many European art films of the 1960's deny the viewer moral resolution. (Smith 1995:215)

Først og fremst må jeg få på det rene at jeg ikke sammenligner *Six Feet Under* med verken Godards verk eller europeisk kunstfilm fra 1960-tallet. Årsaken for at jeg trekker frem dette eksemplet er for det første fordi filmeksemplet (som en dedramatisert filmform) kan sammenlignes med "Life's Too Short"s delvise objektive narrasjonsform. For det andre fordi Smith synes å mene at slike fiksjonsfortellingen frakjenner tilskueren moralske lærdommer, da den tilslører moralske verdier ved en karakter og dens gjerninger. I "Life's Too Short" får vi som nevnt aldri noen klar moralsk lærdom hva angår David eller Ruths narkotikabruk: hvorfor gjorde de dette, og syntes de dette var en positiv eller negativ opplevelse? Dette får vi for øvrig heller aldri av Clairs narkotikabruk i "The Pilot". Narkotikabruken følges heller aldri av en klar, eller uklar for den del, konsekvens eller moral. Tilskueren kan oppleve å måtte tolke deres gjerninger og aktivere oss til handlingen gjennom den narrative tilpasningen for å få forståelse for karakterens gjerninger, som Smith ser ut til å gjøre her gjør til Godards film. Imidlertid vil jeg hevde at klar moralsk forståelse om en karakter og dens gjerninger som positiv eller negativ ikke er viktig for å si noe om moralsk vurdering og lærdom. Som tidligere nevnt mener jeg at det finnes en moralsk dimensjon ved alle fortellinger, selv om ikke fortellingen har en klar, entydig moralsk valens. Vil ikke nyanserte moralske verdier også kunne motivere moralsk forståelse og lærdom?

Gjennom narrasjon og stil fremstiller "The Pilot" og "Life's Too Short" sine karakterer som komplekse. Tilskueren engasjeres for disse karakterene gjennom den narrative tilpasningen, som argumentert over. "Life's Too Short" sin narrasjon og stil gjennom David og Ruths karakterkurver legger derfor opp til at vi kan oppleve deres narkotikabruk moralsk nyansert. I "The Pilot" blir tilskueren narrativt tilpasset Clair og kan engasjeres for henne på bakgrunn av den narrative tilpasningen og den emosjonelle gjenkjennelsen i første akt. Tilskueren kan oppleve sympati med Clair gjennom sin hallusinasjon med Nathaniel. Denne vekslende tilpasningen kan gi utgangspunkt for også å kunne anse hennes karakter som moralsk nyansert og derav også hennes narkotikabruk. Jeg mener at dette også er moralsk lærdom. Likevel blir dette en annen form for moralsk lærdom da tilskueren kan tilegne sine egne kognitive og affektive vurderinger av protagonistene og deres narkotikabruk. Narrasjon og stil verken guider eller begrenser, og viser ingen pekefinger eller konsekvens i relasjon til narkotikabruken. Gjennom den objektive narrasjonsformen vil jeg hevde at narkotikabruken fremstilles nøytralt, og engasjementet for protagonistene kan utfordre tilskueren til å tenke selv hvilke verdier bruken kan tilegnes. Jeg mener også dette motiverer moralsk lærdom.

I kapittel to refererte jeg til filosofen Amy Mullin som er opptatt av det utfordrende kan være etisk verdifullt (2002). Mullin fremhever kunstens muligheter for å utforske ideer, temaer og følelser på en utfordrende måte som kunstnerisk kvalitet. Mullin skriver følgende:

I wish to argue instead, first, that a work may be morally significant because of its imaginative exploration of various moral ideas, emotions, and values. Second, the work's imaginative exploration of its moral subject matter should count as an aesthetic merit. Third, and finally, a work may be morally imaginative, and to this extent aesthetically valuable, while a) clearly prescribing immoral responses, b) clearly prescribing moral responses, or c) doing neither of the above, perhaps by prescribing an attitude of exploration toward moral ideas and emotions it explores, or perhaps by being ambiguous or ambivalent about its moral subject matter (Mullin 2002:140)

Vi kan altså finne verdier i et verk som har holdninger en nødvendigvis ikke fullt ut forsvarer fordi verket provoserer oss på en interessant måte gjennom imaginativ utforskning. Som tidligere drøftet i kapittel to begrenset Monroe Beardsley verdivurdering av et verk med kriteriene kompleksitet, originalitet, helhet og intensitet. (Beardsley 1981: 454-464). Anne Gjelsvik, som tar opp samme diskusjon i *Fiksjonsvoldens etiske betydninger* (2004:147), spør i denne sammenheng hvordan estetisk kompleksitet kan være en kvalitet, mens etisk kompleksitet er en svakhet? Mullins posisjon er at hun vektlegger det tankeprovoserende som en etisk og estetisk kvalitet. Hun betrakter og begrunner sin posisjon gjennom tre filmeksempler som representerer henholdsvis entydige moralske holdninger (på godt og vondt) og tvetydig moralsk holdning. Hun kommer frem til at verdien ligger i de verkene som kan aktivere tilskuerens moralske imaginasjon. Med det mener Mullin de verkene som får tilskueren til å føle og tenke på nytt. Innad i dette ligger at tilskuerens moralske imaginasjon kan være på både godt og ondt, og prosessen vil ikke nødvendigvis lede til moralsk forbedring hos tilskueren. Mullin mener at kvaliteten ved kunst ligger i dens evne til å være forstyrrende, uventet og kanskje forandre oss. (Mullin 2002:141-145).

Min posisjon er at tilskuerens moralske vurdering av protagonistenes narkotikabruk i "Life's Too Short" og "The Pilot" kan være nyansert og ambivalent, og kan invitere tilskueren til imaginativ utforskning. Dette er fordi fremstillingen av narkotikabruken kan oppleves nøytral og objektiv gjennom den objektive narrasjonsformen. Fremstillingen gjennom narrasjon og stil gir ikke nødvendigvis narkotikabruken moralsk entydighet som kan plassere dens fremstilling på en av to motstridende poler, men kan okkuperer en rekke av posisjoner. Narrasjon og stil kan aktivere tilskueren til å tenke og føle på nytt. I både "The Pilot" og i "Life's Too Short" fremhevet jeg viktigheten av narrativ tilpasning og empati, og

at disse aspektene kunne skape tilskuerengasjement for karakteren *til tross* for deres karaktertrekk og gjerninger. Narrasjon og stil engasjerer nødvendigvis ikke tilskueren med disse karakterene på grunn av at karakteren har ønskeverdige karaktertrekk, men på grunn av karaktertrekk tilskueren kan kjenne seg igjen i, eller relatere seg til. Fremstillingen kan aktivere tilskueren inn i en moralsk imaginasjon. Dette gjør fremstillingen av narkotikabruk utfordrende og tankevekkende.

Det kan virke som om *Six Feet Under* institusjonaliserer kontroversielt innhold som narkotikabruk i handlingen for å aktivere tilskueren inn i en moralsk imaginasjon. Om en fiksjonsfortelling virkelig skal utforske og utvide menneskelig forståelse og moral kan den ikke kun handle om fullstendig sympatiske, feilfrie helteskikkelser, som kun utfører moralsk gode gjerninger. Fiksjonsfortellinger kan også ha behov for protagonister som er mer eller mindre som deg og meg – på både godt og ondt - som utfordrer tilskuernes imaginative tankesett. Dette er kanskje grunnen for at *Six Feet Under* og andre HBO-serier blir fremhevet som kvalitetsfjernsyn.

Jeg opplever at det finnes en moralsk dimensjon ved alle fortellinger. Er verdiene nyanserte kan fortellingen invitere til en moralsk imaginasjon og utfordre vårt tankesett. *Six Feet Under* tar for seg virkeligheten og vanlige menneskers hverdag – på godt og ondt. Men, serien veileder eller begrenser ikke innholdet til det ideologisk tolerable som ofte er konvensjonen hos populærkulturelle fiksjonsfortellinger. Narkotikabruken fremmes uten moralsk entydig betingede verdifremstillinger. Den er nøytral og objektiv. Verdiene kan derfor fremstå komplekse og nyanserte. Dette kan være grunnen til at jeg opplever narkotikabruken som hverdagslig og ukonvensjonelt fremstilt for fjernsynsfiksjon å være.

5.2. Teorien i praksis

Det har vist seg fruktbart å ta utgangspunkt i etisk kunstkritikk i analysen av *Six Feet Under*. Den moderate moralismen viste seg i den sammenheng som den mest legitime posisjonen ettersom den vektlegger både teksten og tilskueren for etiske vurderinger av fiksjonsfortellinger. Den moderate moralismen viser til objektive og stabile kriterier for hvordan en moralsk kan vurdere en fiksjonsfortelling, og fremhever i den sammenheng tanker og følelser skapt fiksjonelt som etisk relevante. En ny bølge av kognitive filmforskere fremhever følelsenes betydning for tilskuerens engasjement for audiovisuelle fiksjonsfortellinger. Følelser fremholder de som objekter, årsaker og virkninger, og derfor ikke formløse og kaotiske, men i et system for meningsdannelse.

Å kombinere narrativ teori og stilteori med de ulike kognitive perspektivene for tilskuerens følelsesmessige respons til fiksjon mener jeg har gitt en valid og håndfast fremgangsmåte for mine analyser, da jeg mener å ha tatt utgangspunkt i begge sider av hva tilskuerengasjement angår: hvordan følelser kan *skapes* av fiksjonen og hvordan tilskueren kan *respondere* på fiksjonen. Fortellerteori med vekt på protagonistens rolle har vist seg fruktbart i denne sammenheng, for å vise til hvordan en fiksjonsfortelling kan guide og begrense tilskuerens forståelse og opplevelse av handlingen. Murray Smith vektlegger også viktigheten av karakterens handlinger i forhold til tilskuerengasjement, er setter dette i et system av narrasjonens og stilens guiding og begrensning. Narrasjon og stil fungerte derfor som strukturerende instans for tilskuerens forståelse av protagonistens handlinger og utvikling. Å dele episodene inn i akter som følger protagonistenes vesentlige vendepunkter viste seg å være en effektiv måte å kartlegge protagonistene og deres utvikling igjennom episoden. Herunder også hvordan våre engasjement utviklet seg gjennom episoden, hvordan vi forsto det interne verdisystem og protagonistenes indre utvikling, som også har vist seg å være nært knyttet til tilskuerens følelsesmessige engasjement for dem. Jeg har også funnet Helland og Wærp sine karakterkategorier som hjelpelike for å kunne vise til vår forståelse av protagonistene. Deres modeller har for øvrig også gitt noen interessant perspektiv for problemstillingen, i og med at de knytter dem opp mot en karakters meningsbærende funksjoner for fiksjonen som helhet.

Den narrative strukturen har kanskje vært mest hjelpelig for å kunne forklare protagonistenes meningsbærende rolle og tilskuerens engasjement. Dunleavys aspekter om den frittstående evigvarende serien har vist seg fruktbar for å vise *Six Feet Under* som en karakterdrevet i stedet for plottrevet fortelling. Dette var først og fremst nyttig for å vise episodenes kumulering av interne verdisystem.

Kombinasjonen av narrativ teori fra både film og fjernsynsfiksjon har dessuten vist at protagonister kan fungere som drivende for handlingen og strukturene for episodens narrasjon. Den karakterdrevne fortellerformen ble gjenspeilet av protagonistenes indre tilstand og kompleksiteten ved deres personlighet.

Murray Smiths sympatistruktur har vist seg anvendelig for begge mine analyser. I ”Life’s Too Short” har det imidlertid vært et større behov for å forstå karakterenes motivasjon gjennom imaginativ empati. Mine analyser har dermed demonstrert at Smith og Bruun Vaages modeller for henholdsvis sympati og empati kan være fruktbare for å kartlegge tilskuerengasjement med konkrete episoder, også med komplekse, tvetydige og motsetningsfylte protagonister.

5.2. Analysen i praksis

Det har vist seg gunstig å ta utgangspunkt i to episoder, med to ulike problemstillinger, men å analysere den første episodens interne verdisystem kan sies å ikke være en fullendt fruktbar disponering. Problemstillingen anvendt i "The Pilot" kunne ha blitt besvart i analysen av "Life's Too Short". Selv om jeg innser dette vil jeg fortsatt argumentere for relevansen av å analysere begge episodene med to grunner: 1) Kontekstuell lesning: Begge analysene ble viktig for å vise episodenes utnyttelse av komplekse karakterer. Narrativ tilpasning har vist seg å være et nøkkelaspekt for å vise protagonistenes individualisme og motsetninger, spesielt i relasjon til David. I "The Pilot" fremsto David som pliktoppfyllende og autoritær kontrollfrik, men i "Life's Too Short" fremstiltes han i større grad som nevrotisk med lite kontroll. Når sant skal sies mistet David kontrollen gjennom hallusinasjonen i "The Pilot" sin andre akt. Likevel mener jeg at "Life's Too Short" ga et bedre grunnlag til å vise varierende egenskaper ved hans person. Kontekstuell lesning kunne på denne måten vise hvordan tilskueren kan bli tilpasset karakterens personlighet på ulike måter. 2) Validitet: At jeg tok utgangspunkt i "The Pilot" skapte i tillegg større validitet av mine funn. Til tross for ulike problemstillinger på de to analysene kom jeg fortsatt frem til samme funn hva angår moralsk forståelse av narkotikabruken. Engasjementet for Clair i "The Pilot" og engasjementet for David og Ruth i "Life's Too Short" mener jeg i stor grad kan sammenlignes, siden begge var fragmenterende, motsetningsfylte og nyanserte gjennom begge episodenes handlingsforløp.

Min egen reaksjon som arbeidshypotese mener jeg har vært en fruktbar fremgangsmåte. Mine analyser hadde en tilnærming metode hvor man inntar posisjonen til en "tenkt tilskuer", det vil si den posisjonen den empiriske tilskueren tilbys for å kunne undersøke tekstens betydningspotensial. I dette øyemed har jeg analysert idealtilskueren. Mitt mål og utgangspunkt har samtidig vært å finne teoretiske posisjoner som kan peke på håndfaste kriterier og systematiske undersøkelser som kan unngå vilkårligheter, noe jeg mener den kognitive retningen gjør, og jeg har gjort. Min analytiske fremgangsmåte og mitt teoretiske og metodiske utgangspunkt mener jeg har vært utfyllede tilnærming måter som ga valide og reliable perspektiv på teksten og kunnskap om dens betydningspotensial.

5.3. Sympatistruktur og serieformatet

Gjennom analysene har jeg pekt på en side ved tilskuerens engasjement med karakterer hvor Smiths sympatistruktur ikke fullt ut strekker til. Smith har i liten grad vektlagt den narrative tilpasningens betydning for følelsesmessige (empatiske) engasjement, alliansedannelse og moralske perspektiv. Dette kan komme av at Smith betrakter filmformatet, og ikke fjernsynets serieformat, som er i fokus i denne oppgaven.

Det er grunn til å tro at narrativ tilpasning vil påvirke alliansedannelsen og moralske perspektiv på komplekse karakterer i det frittstående evigvarende serieformatet med karakterdrevet fortellermåte. Dette kommer av at tilskueren følger de samme karakterene gjennom et lengre tidsperspektiv og får derav stor grad av spatiotemporal tilgjengelighet og subjektiv tilgang til protagonistene. Jeg har vist hvordan komplekse karakterer gjør at tilskueren kan appliserer imaginativ empati for å forstå karakterene. I og med at denne formen for empati er frivillig mener jeg at det ligger en evaluering av karakterene til grunn. I relasjon til det frittstående evigvarende serieformatets struktur og en karakterdrevet fortellermåte vil jeg derfor fremholde at også narrativ tilpasning kan være utgangspunkt for alliansedannelser og moralske perspektiv på handlingen.

Bibliografi

Beardsley, Monroe ([1958]1981): *Aesthetics, Problems in the philosophy of criticism*. Indianapolis, Hackett.

Bednarek, Monika (2010): *The Language of Fictional Television : drama and identity*. New York, Continuum International Pub. Group.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press.

Bordwell, David & Kristin Thompson ([1979](1997): *Film Art. An Introduction*, Fifth Edition. New York, The McGraw-Hill Companies, Inc.

Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.

Bordwell David (2002): "The Art Cinema as a Mode of Film Practice". Catherine Fowler, (red.) *The European Cinema Reader*. London & New York, Routledge.

Bordwell, David (2005): *Figures traced in light: on cinematic staging*, Berkeley, University of California Press.

Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It. Style and Story in Modern Movies*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Booth, Wayne (1988): *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley: University of California Press.

Butler, Jeremy G. (2010): *Television Style*. New York og London, Routledge.

Carroll, Noël (1998a): "Art, narrative, and moral understanding". I Jerrod Levinson (red.) *Aesthetics and Ethics. Essay at the Intersection*. Cambridge, Cambridge University Press.

Carroll, Noël (1998b): "Moderat Moralism Versus Moderat Autonomism". I *British Journal of Aesthetics*, Vol 38, No 4, (Okt 1998), Oxford University Press.

Carroll, Noël (1999): "Film, Emotion and Genre". I Carl Plantinga & Greg M. Smith (red.): *Passionate Views*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Carroll, Noël (2000): "Art and Ethical Criticism: an Overview of Recent Directions of Research". *Ethics*, Vol 110, no 2 (Jan 2000) 350-387, University of Chicago Press.

Costello, John (2006): *Writing a Screenplay*. Harpenden, The Pocket Essentials.

Dunleavy, Trisha (2009): *Television Drama. Form, Agency, Innovation*. London og New York, Palgrave MacMillan.

Eitzen, Dirk (1999): "The Emotional Basis of Film Comedy". I Carl Plantinga og Greg M. Smith (red.): *Passionate Views. Film Cognition, and Emotion*. Baltimore og London, The Johns Hopkins University Press.

Engelstad, Audun (2004): *Fortelling i film og tv-serier. Analyse av dramaturgi og visuell utforming*. Oslo, Abstrakt Forlag AS.

Evans, Michael (2006): *Innføring i dramaturgi. Teater, film, fjernsyn*. Oslo, J.W. Cappelens Forlag AS.

Feur, Jane (2007): "HBO and the Concept of Quality TV". I Janet McCabe og Kim Akass (red.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London, I.B. Tauris & Co Ltd

Gaut, Berys (1998): "The ethical criticism of art". I Jerrold Levinson (red.): *Aesthetics and Ethics. Essay at the Intersection*. Cambridge University Press.

Gaut, Berys [2001] (2005): "Art and ethics". I Berys Gaut & Dominic Lopes (red): *The Routledge Companion to Aesthetics*. London & New York, Routledge.

Gerbner, George & Gross, Larry (1976): "Living with television: The Violence Profile" *Journal of Communication*, Volum 26, utgave 2, side 172-199.

Gjelsvik, Anne (2004): *Fiksjonsvoldens etiske betydninger: En studie av forholdet mellom vold i fiksjonsfilm, følelser og vurdering*. Trondheim, Norsk teknisk-naturvitenskapelig universitet.

Gjelsvik, Anne (2007): "Med deg selv som detektor". I Ola Erstad & Ove Solum (red.): *Følelser for film*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag AS.

Helland, Frode og Lisbeth Pettersen Wærp [2005] (2008): *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*, Oslo, Universitetsforlaget AS.

Højbjerg, Lennard (2003): "Style. Segmentation and Patterns". I Lennard Højbjerg & Peter Schepelern (red.): *Film Style and Story. A tribute to Torben Grodal*. Gylling, Museum Tusculanum Press.

Kieran, Matthew (2001) "In defence of the ethical evaluation of narrative art". *British Journal of Aesthetics*, Vol 41, No 1, January 2001, British Society of Aesthetics.

Lavery David (2005): "Prologue: Getting Six Feet Under" i Janet McCabe & Kim Akass (red.), *Reading Six Feet Under. TV To Die For*. London, I.B. Tauris & Co Ltd.

Leverette, Marc, Brian Ott & Cara L. Buckley (2008): *It's Not TV. Watching HBO in the post-television era*. New York, Routledge.

Leverette, Marc (2008): "Cocksucker, Motherfucker, Tits". I Marc Leverette, Brian Ott & Cara L. Buckley (red): *It's Not TV. Watching HBO in the post-television era*. New York, Routledge.

Manning, Paul (2007): *Drugs and Popular Culture. Drugs, media and identity in contemporary society*. Cullompton og Portland, Willan Publishing.

McKee, Robert (1998): *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, London: Methuen Publishing.

McCabe, Janet & Akass, Kim (2005): *Reading Six Feet Under. TV To Die For*. London, I.B. Tauris & Co Ltd.

McCabe, Janet & Akass, Kim (2007): *Quality TV. Contemporary american television and beyond*. London, I.B. Tauris & Co Ltd.

McCabe, Janet & Akass, Kim (2008): "Six Feet Under". I Gary R Edgerton & Jeffrey P. Jones (red.): *The Essential HBO Reader*. Kentucky, The University Press of Kentucky.

Mullin, Amy (2002): "Evaluating Art: Morally Significant Imagining Versus Soundness", *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 60:2, Spring 2002.

Nelson, Robin (2007): *State of Play. Contemporary "high-end" TV drama*. Manchester, Manchester University Press.

Ott, Brian & Clara Louise Buckley (2008): "Fashin(able/ing) selves: Consumption, identity, and *Sex and the City*". I Marc Leverette, Brian Ott & Cara L. Buckley (red): *It's Not TV. Watching HBO in the post-television era*. New York, Routledge.

Plantinga, Carl (1999): "The Scene of Empathy and the Human Face on Film". I Carl Plantinga & Greg M. Smith: *Passionate Views. Film Cognition, and Emotion*. Baltimore og London, The Johns Hopkins University Press.

Ricoeur, Paul ([1980] 1981): "Narrative time" i W.J.T. Mitchell (red.): *On Narrative*. The University of Chicago Press, Chicago, s 165-186. Først publisert i *Critical Inquiry*, vol.7, nr. 1.

Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford, Oxford University Press.

Smith, Murray (1999): "Gangsters, Cannibals, Aesthetes and Apparently Perverse Allegiances". I Carl Plantinga & Greg M. Smith: *Passionate Views. Film Cognition, and Emotion*. Baltimore og London, The Johns Hopkins University Press.

Solum, Ove (2007): "Følelser, stil og stemninger" I Ola Erstad & Ove Solum (red.): *Følelser for film*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.

Stam, Robert (2000): *Film Theory. An Introduction*. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell Publishing.

Thompson, Robert J: (2007): "Preface". I Janet McCabe & Kim Akass: *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London, I.B. Tauris & Co Ltd

Vaage, Margrethe Bruun (2007): "Levende bilder: Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm" fra Norsk medietidsskrift 1-2007 (Universitetsforlaget), s 27-44)

Vaage, Margrethe Bruun (2008): *Seeing is Feeling: The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film*, doktorgradsavhandling ved Universitetet i Oslo, juni 2008

Williams, Linda (1998): "Melodrama Revisited". I Nick Brownes (red.): *Refiguring American Film Genres: history and theory*. Berkely, University California Press.

URL – referanser:

Helsedirektoratet (2011): "Fakta om narkotika", hentet fra helsedirektorates hjemmeside: www.helsedirektoratet.no/rusmidler/fakta_om_narkotika/ (Sist sett 13.12.11)

Filmpolitiet (2011): "Til minne om Six Feet Under", artikkel hentet fra NRK Filmpolitiets hjemmeside: <http://p3.no/filmpolitiet/2011/12/til-minne-om-six-feet-under/>. Publisert 5. Desember 2011. (Sist sett 17.12.11)

Appendiks: Utvidet filmografi

Six Feet Under

Skaper: Alan Ball

Viktigste roller:

Nate Fisher: Peter Krause

David Fisher: Michael C. Hall

Clair Fisher: Lauren Ambrose

Ruth Fisher: Frances Conroy

Nathaniel Fisher: Richard Jenkins

Brenda Chenowith: Rachel Griffiths

Keith Charles: Mathew St. Patrick

Federico 'Rico' Diaz: Freddy Rodriguez

Gabriel Dimas: Eric Balfour

*DVD-utgivelsen anvendt i arbeidet.

SESONG 1

Episode 1: The Pilot

Regi: Alan Ball. Manus: Alan Ball. Original premiere: 3. juni 2001, HBO.

På juleaften blir Nathaniel Fisher, eier av "Fisher & Sons" begravelsesbyrå, drept når en buss treffer hans nye likbil. Tragedien slynger et mørkt tekke over hjemkomsten til eldstesønnen Nate, som under hjemreisen møtte Brenda. Nate må håndtere sine familiemedlemmers skrøpelige personligheter: hans sørgende mor Ruth, hans bitre bror David og hans yngre søster Clair, som har røykt amfetamin rett før nyheten om sin far.

Episode 2: The Will

Regi: Miguel Arteta. Manus: Christian Williams. Premieredato: 10. juni 2001, HBO.

Chandler James Swanson stuper ned i bassenget, treffer bunnen og dør. Familien blir ikke etterlatt med en millionarv som de trodde, men med et hav av gjeld. Nate, som har ingen interesse i i familiens begravelsesbyrå eier nå halvparten, til Davids store forargelse som jo

har viet sitt liv til bedriften. Det nasjonale begravelsesbyrået "Kroehner Service Corp" legger press på familien, og truer at de enten må selge eller gå under. Nate og David får problemer med Swanson-familien som bestilte en kostbar begravelse de ikke kan betale for. Nate blir overrasket da han oppdager at Brenda har hans navn tatoveret på korsryggen.

Episode 3: The Foot

Regi: John Patterson. Manus: Alan Ball og Eric Kaplan. Premieredato: 17. juni 2001, HBO.

Mens han renser en deigmikser blir Thomas Alfredo Ramano drept når hans medarbeider tilfeldigvis aktiverer den. Nate samtykker å selge til "Kroehner" med Ruths støtte, men forandrer mening når han møter Gilardi (mannen som har lagt press på dem). Gabriel avslører for sine klassekamerater at han og Clair har hatt sex, noe som resulterer i at Clair blir gjenstand for latterliggjøring av halve skolen. Hun bestemmer seg for å hevne seg på Gabriel. Ruths venn Amelia vil muntre henne opp og tar henne med på veddeløpsbanen. Som motsvar til Nates avvisning har Gilardi kjøpt nabohuset til Fisherfamilien for å åpne et konkurrerende begravelshjem. Lykken ser imidlertid ut å snu for familien når huset brenner ned.

Episode 4: Familia

Regi: Lisa Cholodenko. Manus: Alan Ball, Laurence Andries. Premieredato 24. juni, 2001, HBO.

Politiet etterforsker brannen i nabohuset og mistenker fort et medlem av familien. Nate og David finner seg selv fanget mellom en familie og en gjengleder når 'Paco' Bolin er drept av en rivaliserende gjeng. Familien vil begrave sin sønn, men hans gjengleder 'Powerful' vil ha det på sin måte. Nate og David setter Rico på oppdrag for å løse uoverensstemmelsen. David og Keith blir kalt "fags" på en parkeringsplass og Keith klarer ikke å forstå Davids passive reaksjon på nedsettelsen. Nate inviterer Brenda på familiemiddag og blir oppdaget av Ruth i en kompromitterende situasjon.

Episode 5: An Open Book

Regi: Kathy Bates. Manus: Alan Ball. Premieredato: 1. juli 2001, HBO.

Nate får endelig møte Brendas foreldre. Han blir invitert til middag, men når han kommer dit er han den eneste gjesten. Imidlertid får han innsikt i Brendas historie og bakgrunn. Han møter også Brendas bror Billy som har flyttet inn hos henne for en stund. David blir smigret når presten spør om han vil være krikens diakon. At David nekter å erkjenne hans homofile legning til presten, resulterer imidlertid i brudd mellom Keith og David. Ruth er bekymret for Clair og deltar på hennes veiledningstime på skolen. Ruth vil at de skal ha en bedre mor-

datter relasjon, og tar henne med til noen slektninger for å vise Clair hvordan det kan være. Rico Diaz får et sjeldent problem når Jean Louise MacArthur, også kjent som pornostjernen Viveca St. Johns, ankommer begravelseshjemmet etter å ha fått elektrisk støt i badekaret. Minneseremonien blir alt annet enn ordinært.

Episode 6: The Room

Regi: Rodrigo Garcia. Manus: Alan Ball, Christian Taylor. Premieredato: 8. juli 2001, HBO.

Mildred Effinger "Hattie" Jones dør i søvne og etterlater seg en brysk, gretten ektemann som skaper mange vanskeligheter for Fisherfamilien. Clair faller for Billy før hun lærer å kjenne hans merkelige adferd, og får noen interessante opplysninger om Brenda. Ruth introduserer David for Hiram, som naturligvis ikke får så bra, da Hiram er mannen Ruth var utro mot Nathaniel med. Ruth blir også forfulgt av familiebedriftens blomsterdekoratør Nikolai. Nate ser igjennom bedriftens gamle forretningsregistre og oppdager at Nathaniel tok betalt av visse begravelser på merkelige måter – som å motta narkotika eller leie en leilighet gratis.

Episode 7: Brotherhood

Regi: Jim McBride. Manus: Alan Ball, Christian Williams. Premieredato 15. juli, HBO.

Soldaten Victor Wayne Kovich dør etter flere år med lungesykdom. Nate må overtale David og soldatens ilskne bror at han burde få en militær hedersbegravelse, som var hans ønske. Clair forbereder seg til PSAT-prøven, som hun ikke bryr seg om. Ruth begynner å jobbe for Nikolai i blomsterbutikken. Rico er sint på Nate som planlegger en langhelg i ørkenen med Brenda. Han forteller til Fisherbrødrene at de mangler respekt for han og hans arbeidsinnsats, rett før han får en telefon fra Gilardi fra Krohner Servives.

Episode 8: Crossroads

Regi: Allen Coulter. Manus: Alan Ball, Laurence Andries. Premieredato: 22. juli, HBO.

Clohe Margaret Bryant, som ferier sin skillsmisselse med vin og limosin, får sitt hode smadret da hun henger ut av soltaket. Rico takker i all hemmelighet ja til forespørselen fra Kroehner å restaurere kvinnen, for å tjene noen ekstra kroner, da det er går dårlig for Fisher & Sons. Nate bestemmer seg for å leie ut visningsrommet til dansetimer for å øke inntektene, og danseinstruktøren får interesse for David. Clairs villmarksekspedisjon viser seg å være en skuffelse. Ruth blir revet mellom Hiram og en sjalu Nikolai. Nate må håndtere sin sjalusi da en gammel venn av Brenda dukker opp. Rico overbevises av sin kone å forlate Fisher & Sons til fordel for Kroehner.

Episode 9: Life's Too Short

Regi: Jeremy Podeswa. Manus: Alan Ball, Christian Taylor. Premieredato: 29. juli 2001, HBO.

Gabriel Dimas sitter barnevakt for lillebroren Anthony. Mens Gabriel og hans kamerat Andy røyker cannabis, finner Anthony morens pistol, ett skudd løsner og Anthony dør. Clair forsøker å ta hånd om Gabriel Diams siden ingen andre gjør det, og Nate må håndtere Gabriels mishandlende stefar da han ankommer Anthonys begravelse. David er stresset og amper og blir med danseinstruktøren Kurt på nattklubb hvor han får både ecstasy og kokain. Ecstasyen, som han får med seg hjem, gjemmer han senere i en beholder med smertestillende. Uheldigvis er det en serie med hodepiner i Fisherhuset og beholderen blir borte. Han mistenker aldri at Ruth hadde tatt boksen med smertestillende med seg på telttur. Brenda får Nate til å utgi seg som potensiell kunde hos noen lokale begravellesbyråer slik at han kan få følelsen av arbeidet han må gjøre. Nate oppdager flere skyggesider ved bransjen, og må håndtere sin frykt for døden.

Episode 10: The New Person

Regi: Kathy Bates. Manus: Alan Ball, Bruce Eric Kaplan. Premieredato: 5. august 2001, HBO.

Under frokost blir den sykelige selvopptatte Jonathan Arthur Hanley drept av sin kone med en stekepanne da hun har fått nok av hans palaver. David og Nate finner deres nyansatte resturerer vanskelig å jobbe med. Hun avslører også til Ruth at David er homofil. Nate konfronterer Billy etter at han stilte ut et kompromitterende bilde av han i et kunstgalleri. Brenda blir også sint på broren da hennes foreldre avsører hemmeligheter fra fortiden. David møter tilfeldigvis Keith og blir skuffet da han forstår at hans følelser for han ikke er gjensidige. Clair bekymrer seg for Gabriels depresjon.

Episode 11: The Trip

Regi: Michael Engler. Manus: Alan Ball, Rick Cleveland. Premieredato: 12. august, 2001, HBO.

Tre uker-gamle Dillion Michael Cooper omkommer i krybbdød, og det blir ekstremt ukomfortable omstendigheter for Fisherbrødrene i samtale med foreldrene. Verre er det for Rico som må restaurere spedbarnet, med sitt ufødte barn i tankene samtidig. David, Nate og Brenda reiser til Las Vegas for å delta i et begravellesdirektørmøte hvor Nate informerer Gilardi at han vet årsaken bak brannstiftelsen. David må be Keith om hjelp etter å ha blitt tatt av politiet sammen med en mannlig prostituert. Brenda og Nate har et tilsvarende ubehagelig møte med Billy, men har dog ulike oppfatninger om hvordan det skal håndteres. Innimellom

Ruth uroligheter over Davids legning og hva det vil gjøre for deres forhold, tar Ruth et kurs i blomsterdekorasjon og finner sitt indre instinkt.

Episode 12: A Private Life

Regi: Rodrigo Garcia. Manus: Alan Ball, Kate Robin. Premieredato: 19. august, 2001, HBO.

Et ungt homofilt par blir utsatt for blind vold, noe som resulterer i Marc Fosters død. Mens innbyggerne diskuterer moralen og umoralen av handlingen, føler David ekstrem ubekvemhet av å være homofil. Ubekvemheten blir bare mer påtrengende når han oppmuntres til å avsløre sin legning til Ruth. Det samme gjør Keith, som har blitt instruert til å overvåke Marc Fosters begravelsen i tilfellet opptøyer. Nate forsøker å overtale Brenda at Billy burde motta profesjonell behandling, som hennes foreldre foreslo etter hans angrep på Nate. Brenda innser ikke dette før Billy angriper henne.

Episode 13: Knock, Knock

Regi: Alan Ball. Manus: Alan Ball. Premieredato: 19. august 2001, HBO.

På golfbanen diskuterer Matthew Gilardi sine besværligheter med Fisherbrødrene med sjefen Mitzi Dalton Huntley. En av golfballene hun slår treffer Tracy Montrose Blairs tante Lillian Grace Montrose som omkommer. Tracy skaper vanskeligheter for Fisherbrødrene da hun er kravstor og konstant forandrer planene for begravelsen. Clair er uvitende om Gabriels ran av en matbutikk, men frykter fortsatt for hans liv. Hun drømmer at hennes far forutser at Gabriels liv vil bli kortvarig. Kirkens diakoner avslører Davids homofile legning. Ruth og Hiram velger å avslutte forholdet, da begge har funnet seg en ny parter. For Ruths tilfellet er dette Nikolai. Brenda er opprørt over Billys sørgmodighet på den strengt bevoktede institusjonen han befinner seg på. Nate og Brenda krangler om dette i bilturen tilbake og involveres i en bilulykke som får alvorlige konsekvenser for en av dem.